This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Sammlung

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Bibliothek zur Musik

aus der Sammlung Göschen.

Jedes Bändchen elegant in Leinwand gebunden 80 Pfennig.

Allgemeine Musiklehre von Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

Musikalische Akustik von Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Universität Berlin. Mit 35 Abbildungen. Nr. 21.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von Stephan Krehl in Leipzig. Mit viel. Notenbeispiel. 2 Bde. Nr. 149, 150.

Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung von Stephan Krehl. Nr. 390.

Musikästhetik von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. 2 Bände. Nr. 121, 347.

Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. 2 Bände. Nr. 164, 165.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Sammlung Göschen

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik

II

Das zweite christliche Jahrtausend (von ca. 1000—1600)

Von

Dr. A. Möhler

Zweite, vielfach verbesserte und erweiterte Auflage

Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen

STANFORD LIBRARY

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1907

STANFORD LIBRARY

ML172
M693
ed. 2
v. 2
MUS

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,
von der Verlagshandlung vorbehalten.

247108

STANFORD LIBRARY

Spamersche Buchdruckerei, Leipzig.

AFX4013

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Literatur 4

Anfänge und Entwicklung der vokalen und instrumentalen Mehrstimmigkeit von ca. 1000—1600.

§ 1. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit und die Anfänge des Kontrapunkts 5

§ 2. Entwicklung der Mensuralnotenschrift und der Harmonielehre. Musikschriftsteller 18

§ 3. Der Kontrapunkt und seine Ausbildung im Zeitalter der Niederländer. Der Notendruck 25

§ 4. Troubadours, Minnesänger und Meistersinger 34

§ 5. Die Instrumentalmusik 40

§ 6. Das weltliche Volks- und Kunstlied 50

§ 7. Die mittelalterlichen Mysterien und das geistliche Volkslied 57

§ 8. Die Orgel und das Orgelspiel. Die Anfänge des Klaviers 67

§ 9. Die edelste Blüte des Kontrapunkts. Die italienischen Schulen. Deutsche und englische Meister 73

§ 10. Palestrina und Orlando di Lasso 82

Namen- und Sachregister 98

Verzeichnis der Abbildungen und Musikeinlagen 102

Literatur.

Allgemeine Literatur siehe im I. Teil.

Spezielle Literatur.

Coussemaker, Histoire de l'harmonie du moyen-âge, Paris 1852.
G. Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie, Wien 1881.
H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878.
— Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898.
Jacobsthal, Die chromatische Alteration, Berlin 1897.
Kiesewetter, Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs, Leipzig 1841.
— Die Verdienste der Niederländer, Amsterdam 1829.
F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877.
Schneider, Das musikalische Lied, Leipzig 1863—65.
A. E. Schönbach, Die Anfänge des deutschen Minnesangs, Graz 1898.
E. Stilgebauer, Geschichte des Minnesangs, Weimar 1898.
H. Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenlieds, Hannover 1854.
Meister-Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Freiburg 1862 ff.
Koch, Geschichte des Kirchenliedes und des Kirchengesangs, Stuttgart 1866 bis 1877.
Schubiger, Musikalische Spizilegien, Leipzig 1876.
H. Bellermann, Kontrapunkt, Berlin 1887.
O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis 1631, Gütersloh 1893.
E. Buhle, Die musikalischen Instrumente, 1. Teil, Leipzig 1903.
Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, 3 Bände, Leipzig 1904/05.
Vict. Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, Leipzig 1906.
Weitzmann, Geschichte der Klaviermusik, 3. Auflage von Max Seiffert, Leipzig 1899.
Über die Orgel (Bau und Geschichte). Werke von Töpfer, Schlimbach, Seidel, Ritter, Wangemann u. a.

Weitere Literatur siehe in „Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte", zusammengestellt von Rob. Eitner, Leipzig 1891.

Anfänge und Entwicklung der vokalen und instrumentalen Mehrstimmigkeit von ca. 1000—1600.

§ 1. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit und die Anfänge des Kontrapunkts.

Aug. Wilh. Ambros äußert sich über den Wert des Gregorianischen Gesanges folgenderweise: „Den Wert des Gregorianischen Gesanges als Bestandteil des Ritus zu untersuchen, kann nicht Aufgabe der Kunstgeschichte sein und nur im allgemeinen mag bemerkt werden, daß sich kaum eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und fachgemäßere Singart dafür denken läßt. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkt aus bloß auf die hohe Würde, die großartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der unter diesem Namen noch jetzt in der Kirche gebräuchlichen Melodien hinzuweisen. Der Ton des festlichen Hymnus klingt im Magnificat, im Te Deum[1]); der Ton feierlichen innigen Gebetes in der Praefatio, im Pater noster. In den Chorälen, in denen sich Ton neben Ton, ausgehalten, gleichmäßig, fest, streng wie in einem Basilikenbau eine Granitsäule neben die andere, hinstellt; in den, reichem Ornamente vergleichbar, in kolorierten Tongängen sich ergehenden

[1]) Das „Te Deum" ist vermutlich keine Schöpfung des Bischofs Nicetas von Remesiana in Dazien um die Wende des 4. Jahrhunderts, sondern älteren Ursprungs. (Vgl. die neuesten Forschungen hierüber zusammengestellt von P. Wagner in der „Gregorianischen Rundschau" 1907, S. 4 ff.) Als griechisches „Te Deum" könnte der angeblich vom Patriarchen Sergius v. Konstantinopel verfaßte, in die griechische Liturgie übergegangene ὕμνος ἀκάθιστος bezeichnet werden.

Intonationen des Ite missa est, des Alleluia ist es stets ein und derselbe Geist, der sich in den verschiedensten Formen und Stimmungen ausspricht. Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so groß, daß sie auch ohne alle Harmonisierung sich auf das intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und jahrhundertelang einen Schatz bildeten, von dessen Reichtümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des Gregorianischen Gesanges erstarkt, sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faux bourdon an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastile herangebildet."

Eben dieser letztgenannten Entwicklung haben wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Kannten die antiken Völker nur den „homophonen" (einstimmigen) Gesang und den „antiphonen" (in Oktaven), so kam jetzt der „paraphone" in Quarten, Quinten und Oktaven dazu. Ärmlich und bescheiden allerdings waren die Anfänge dessen, was wir heute Harmonie nennen, es waren einfach Begleitungen der alten Choralmelodie in Quarten, Quinten und Oktaven, wobei wir gleich bemerken wollen, daß ein derartiger Parallelgesang für das damalige Ohr nichts Entsetzliches hatte, weil man sich mehr an dem einzelnen Zusammenklang als an dessen Fortschreitung erfreute, wie denn auch die Anweisungen zum Vortrag des Organums darin übereinstimmen, daß der Gesang langsam und getragen auszuführen sei; so schreibt z. B. die Musica Enchiriadis: „Singen zwei oder mehrere mit gemessener Würde (modeste et concordi morositate), wie es bei solchen Sätzen sein muß, zusammen, so wirst du sehen, daß aus der Vermischung der Stimmen ein angenehmer

Zusammenklang entsteht." Wie es scheint, fallen die Anfänge dieser Mehrstimmigkeit ins 8. und 9. Jahrhundert, so daß sie am Anfang unserer Periode als etwas schon Bekanntes erwähnt wird; neben „organum" heißt sie noch ars organandi oder organizandi. Zum Verständnis ihres Aufkommens mag der Hinweis auf damals gebräuchliche Instrumente dienen. Es war eine alte Übung, einen tiefen Ton auszuhalten und über ihm die Melodie auszuführen, wie es noch heutzutage bei manchen Völkern, z. B. in der Walachei, üblich ist (vgl. unseren heutigen „Orgelpunkt")[1]. Praetorius weist in seinem Syntagma musicum auf zwei alte Instrumente hin, die Sackpfeife (Dudelsack) und die Drehleier, wozu noch die ältesten Saiteninstrumente, Chrotta und Biella, kommen; alle diese Instrumente ließen zu der Melodie einen oder mehrere Baßtöne (bourdons), gewöhnlich wohl in Quinten und Oktaven, ertönen. Auch auf den damaligen Orgeln (organum) scheint diese Art Begleitung üblich gewesen zu sein, und da nun für das sog. „Organum" anfangs die Regel bestand, nicht über klein c abwärts die Begleitung zu führen, die damaligen Orgeln aber wie auch die Kitharen klein c als tiefsten Ton besaßen, so liegt die Vermutung nahe, daß die Begleitung zur Gesangsstimme anfangs eben auf einem Instrument, speziell dem Organum, ausgeführt und erst später ebenfalls von der Singstimme übernommen wurde, wobei dann der Umfang nach unten sich erweitern konnte; damit wäre auch die Bezeichnung „Organum" für diese Art mehrstimmigen Gesangs erklärt.

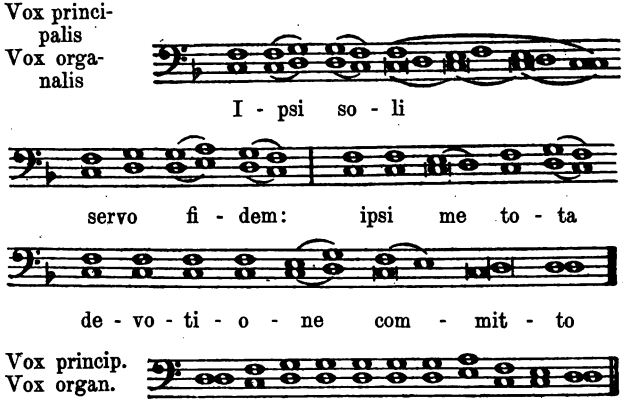
Über dieses „Organum" belehren uns namentlich zwei Pseudo(?)-Hucbaldsche Schriften und der Micrologus des Guido von Arezzo. Das eigentliche Organum läßt in der Regel die Hauptstimme (vox principalis) in der unteren Quart (vox organalis) begleiten, außer der Quart aber werden

[1]) Vgl. hierzu auch Wallaschek, Anf. der Tonk. S. 157 ff.

auch die große und kleine Terz und die große Sekund verwendet, während die kleine Sekund, der Tritonus, die verminderte Quinte (bei Guido auch die reine Quinte), Sexten und Septimen ausgeschlossen sind (vgl. M. E. Nr. 1). Auch die päpstliche Sängerkapelle scheint dies Organum vereinzelt, z. B. bei der Osterfequenz, angewandt zu haben. Man unter-

Nr. 1.

„Organum" (nach Guido und der Enchiriadis).

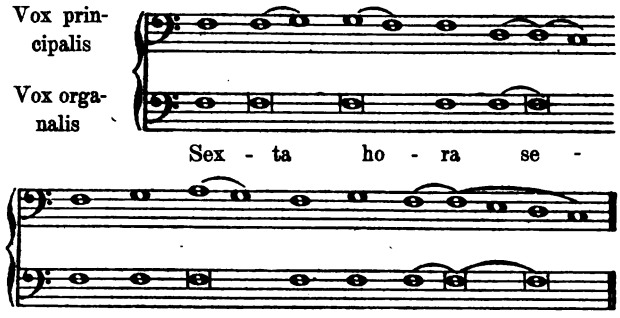


schied außerdem noch das sog. schwebende Organum (org. suspensum), das wiederholt über der Hauptstimme sich bewegte und von dem wir ebenfalls bei Guido v. Arezzo Beispiele finden (vgl. M. E. Nr. 2).

Die sog. Diaphonie war eine ganz mechanisch fortlaufende Begleitung in einfachen oder verdoppelten parallelen Oktaven, Quinten oder Quarten, so daß der Satz 2-, 3- oder 4stimmig wurde, wie z. B. in M. E. Nr. 3 die zwei oder

Nr. 2.

„Organum suspensum“ (ſchwebendes Organum, nach Guido).



Nr. 3.

Diaphonie (oder Parallelorganum, 2-, 3- oder 4ſtimmig vorzutragen).

drei unteren Stimmen auch allein ohne die vierte vorgetragen werden konnten (Parallelorganum). Nicht unerwähnt darf übrigens hier das älteſte aus England ſtammende Zeugnis für das Organum bleiben, das ſich in einer Schrift des Philoſophen Scotus Erigena (um die Mitte des 9. Jahrh.) „de divisione naturae“ findet: „Der Organum genannte Geſang beſteht aus Stimmen verſchiedener Gattung und Tonlage,

welche bald voneinander geschieden in weiten Tonabständen und wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen vernünftigen Kunstregeln gemäß den Verschiedenheiten der Kirchentonarten zusammenkommen und so einen natürlich wohlgefälligen Zusammenklang ergeben." Danach ist, wie H. Riemann bemerkt, keineswegs starre Parallelbewegung der Stimmen in Quinten oder Quarten, sondern vielmehr wechselndes Auseinandertreten und Wiederzusammengehen zum Einklange die vornehmste Eigenschaft des Organums. Ein von der Plain song society 1890 veröffentlichter, angeblich dem 10. Jahrh. angehöriger zweistimmiger Gesang („ut tuo propitiatus" etc., vgl. die Übertragung von O. Fleischer, V. f. M. 1890 S. 427) würde diesen Resultaten entsprechen. Danach wäre das zeitlich spätere, inhaltlich weit nachstehende Parallelorganum Hucbalds eben mehr oder weniger das Resultat von Versuchen, die zu seiner Zeit übliche Mehrstimmigkeit in ein theoretisches System zu bringen. Tatsächlich gelangte es ja nie zu allgemein praktischer Anwendung.

Zwei weitere an die bisherigen sich anlehnende Erscheinungen von Mehrstimmigkeit sind der Discantus und der Faux bourdon. Über ihren Ursprung läßt sich nur vermuten, daß sich der Faux bourdon an die Diaphonie anschloß, während der Discantus eine Weiterbildung des Organums darstellt. Wie die Diaphonie in lauter gleichen Intervallen fortschritt, so auch der Faux bourdon, nur ist bei ihm die Einführung der Terz von Bedeutung; eine zweistimmige Form desselben ist der Gymel, welcher den cantus firmus (die feststehende Gregorian. Choralmelodie) in Terzen oben oder unten begleitete, während die dreistimmige Form in fortlaufenden Sextakkorden bestand; da die Notierung aber in gewöhnlichen Dreiklängen geschah, wobei dann der notierte Baßton eine Oktave höher gesungen wurde, so mag sich hieraus die Bezeichnung „falscher Baß" (falso bordone, faux bourdon)

gebildet haben. Die franz. päpstl. Kapellsänger von Avignon brachten diesen Faux bourdon 1377 nach Rom. Als Beispiele des alten Faux bourdon mögen die in Nr. 4 dienen,

Nr. 4.

„Gymel" H. Riemann (K. d. M.G. S. 22).

„Faux bourdon" (ibid.)

wurde so gesungen:

woraus ersichtlich ist, daß wir heute mit diesem Namen etwas ganz anderes bezeichnen (Beispiel eines späteren Falso bordone M. E. Nr. 5).

Eine weitere Manier, den Gregorian. Choral harmonisch zu begleiten, war der Déchant sur le livre (Contrappunto alla mente), wobei ein Sänger die Gregorian.

Nr. 5.

„Falso bordone" von Viadana.

Choralmelodie und ein anderer zu dem ihm vorliegenden Gregorian. Choral eine zweite Melodie nach den ihm bekannten Regeln improvisierte. Im Gegensatz zu den besprochenen Gesangsmanieren bildete sich im Discantus (der „ars nova") mehr und mehr das Prinzip der Gegenbewegung aus und so stellt er ein bedeutungsvolles Übergangsstadium zum eigentlichen Kontrapunkt dar. Seine Heimat scheint ebenfalls Frankreich[1]) zu sein, und eigene Schulen (Meisterschulen, Maitrisen, in Paris, Reims, Cambrai u. a. a. O.) bildeten die discantores oder déchanteurs heran; die Manier ward viel gepflegt und gerne gehört, aber auch Mißbräuche und Auswüchse blieben nicht aus, und die Sänger scheinen namentlich in den Kirchen ihr Unwesen getrieben zu haben, indem sie ohne jede Vorbereitung rein nach Willkür diskantierten und improvisierten, so daß man mehr den Eindruck eines lärmenden und schreienden Unfugs als den eines geordneten harmonischen Gesangs erhielt. Dagegen erhoben sich die Musikschriftsteller, wie Johannes Cottonius und Johannes de Muris (kein Wunder bezeichnet Joh. de Muris im Gegensatz zu dieser „ars nova" die „vetus ars" als „perfectior, liberior, rationabilior, honestior, simplicior et planior"), sowie Päpste und Synoden, und wir nennen speziell ein Verbot, das Papst Johannes XXII. 1322 zu Avignon erlassen; es findet sich im Corpus juris canonici, Extravag. comm. l. III. 1.

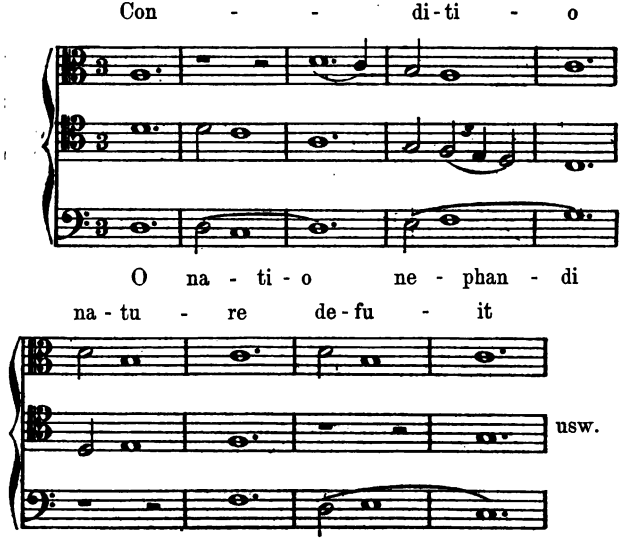
[1]) Dafür spricht sich Joh. Wolf in seiner „Gesch. d. Mensuralnot." aus, Vict. Lederer für Wales, H. Riemann für Italien (Florenz).

Der Papst tadelt hier, daß in der neuen Singmanier einige den kirchlichen Text mit allen möglichen kleinen Noten überladen, die Sänger zerschneiden die Melodie mit Hoqueten (ochetus oder hoquetus, wobei eine weitere Stimme stoßweise und immer wieder pausierend dazwischensang), machen sie schlüpfrig durch die Diskante (Discantus floridus, fleurettes), mischen gemeine Triplen und Motetten darunter und werfen alle Kirchentöne durcheinander; die Ausgelassenheit werde dabei öffentlich zur Schau getragen; daher verbiete er diese Manieren beim kirchlichen Gottesdienst, nur an Festtagen und bei besonderen Feierlichkeiten können dabei einige melodiöse Konsonanzen, wie die Oktav, Quint, Quart u. dgl., über dem einfachen kirchlichen Gesang vorgetragen werden; ein solcher Zusammenklang berühre sanft das Ohr, erwecke Andacht und bewahre diejenigen, welche zum Lobe Gottes singen, vor Abspannung.

Eine solche Sprache läßt schließen, daß der Mißbrauch damals weit getrieben und auch die relative Annehmlichkeit und Reinheit durch willkürliche und abstoßende Dissonanzen stark getrübt wurde. Die einzelnen Gegenstimmen richteten sich nämlich nur nach dem Tenor, unter sich dissonierten sie daher oft häßlich. Das scheint namentlich in Frankreich der Fall gewesen zu sein, wo man sich die verschiedensten Melodien und Texte, lateinische und französische, kirchliche und weltliche, keck zu einem mehrstimmigen Stück zusammenrichtete (vgl. M. E. Nr. 6). Aus all dem geht hervor, daß ein wirklich künstlerisch-ästhetischer Wert dieser Musikgattung des 12.—14. Jahrh., so sehr sie auch beim Volk beliebt war, nicht innewohnt. Nagel spricht beim Diskantus von einem „musikalischen Veitstanz" und von der „Musik in den Flegeljahren", ohne damit natürlich der historischen Bedeutung desselben für die Entwicklung der Musik nahetreten zu wollen.

Nr. 6.

Dreistimmige Diskantus mit vermischten Texten (aus E. de Coussemaker, L'art harmonique p. 14 und 98).



Nicht bloß Frankreich, voran Paris, alle Länder Europas, vielleicht noch mit Ausnahme Deutschlands, hatten seit dem 12. Jahrhundert tüchtige Diskantisten, welche Komponisten, Sänger und Organisten in einer Person waren. Anfangs natürlich war eine schriftliche Komposition dieser Gesänge gar nicht nötig, es wurde alles improvisiert nach bekannten Regeln; erst als sich aus der zweistimmigen Komposition die drei- und mehrstimmige allmählich herausbildete, der Gesang überhaupt immer komplizierter und kunstvoller wurde, war die schriftliche Notierung der einzelnen Stimmen nötig geworden, in der sogleich zu erwähnenden Mensuralnotenschrift. Die Tonalität des Diskantus war die der Kirchentonarten mit Anwendung des b vor h und e und des ♯ vor f. Während von Tonsetzern im 12. und 13. Jahrhundert außer den meisten Theoretikern, wie Franco von Köln und Franco von Paris u. v. a., Fachmusiker wie Leoninus,

[1]) Die beiden fortlaufenden Texte gehören zu den beiden oberen Notensystemen, auf das untere wurde einfach Alleluia gesungen. Es wurden übrigens im Diskantus auch eine oder sämtliche Stimmen durch Instrumente ausgeführt. — Während in den anderen Hauptgattungen mehrstimmiger Musik des 12. und 13. Jahrhunderts, im Conductus und den mehrstimmigen liturgischen Gesängen, gewöhnlich alle Stimmen gleichen Text hatten, war die damalige Motette (Motetus) cum diversis litteris, mit verschiedenen gleichzeitig erklingenden Texten versehen, wie obiges Beispiel zeigt (vielleicht auch daher die Benennung).

Perotinus, Robert von Sabilon, Petrus, Johannes der Große, später Tapissier Carmen und Césaris v. Paris, Landino v. Florenz, Trouvères wie Adam de la Hale rühmend erwähnt werden, sind an verschiedenen Arten von mehrstimmigen Kompositionen aus dieser Zeit zu nennen: das Organum purum (duplum, triplum, quadruplum, copula, floratura), das Organum communiter sumptum (jeder mensurierte kirchliche Gesang), der Hoquetus, der Motetus, der Rondeau (Rondellus), der Conductus, die Plica und die Cantinella coronata (das älteste Beispiel einer dreistimmigen Messe ist die der Kathedrale zu Tournay aus dem 13. Jahrhundert, einer vierstimmigen Messe die von Wilh. v. Machaud aus dem 14. Jahrh.). Außer den Traktaten der Musikschriftsteller bewahren uns Proben dieser mehrstimmigen Kunst Handschriften in den Bibliotheken zu Paris, Lille, Tournay und namentlich die große Handschrift in der Bibliothek der medizinischen Fakultät von Montpellier. — Eine für ihre Zeit schon sehr respektable Leistung haben wir in einem Rondellus aus einer Handschrift des 13. Jahrh. im British Museum in London, „sumer is icumen in", ein Kanon zu 6 Stimmen von einem Mönche zu Reading; er ist bereits nach Art der Rätselkanons als einzige Stimme notiert, die Melodie wird vierstimmig von 4 Tenören gesungen, die je 4 Takte nacheinander einsetzen, 2 Bässe singen dazu immer abwechselnd den sog. Pes „Sing cuccu nu". Wir geben den Kanon nach der Aufzeichnung H. Riemanns in M. E. Nr. 7[1]). Diese verschiedenen Formen haben sich meist aus dem alten Organum und dem Diskantus herausentwickelt, wir besitzen in ihnen bereits die Anfänge des Kontrapunkts und der Polyphonie. Es versteht sich von selbst, daß, als man beim

[1]) Diesen und andere weltliche mehrstimmige Gesänge aus dem 13. bis 16. Jahrhundert siehe in „Illustrationen zur Musikgeschichte" von H. Riemann, Wiesbaden 1898.

M. E. Nr. 7.

Rondellus (6stimmiger Kanon) aus einem englichen Manuskript des 13. Jahrhunderts.

Für 4 Tenöre.

Pes für 2 Bässe.

Diskantus anfing, mehrere Töne gegen einen zu singen, man auch bezüglich der Dauer der einzelnen Töne sich verständigen mußte, und als man diese Töne zu notieren begann, genügte die bisherige Notenschrift nicht mehr; man wählte die gebräuchlichen Notenformen, teilte ihnen aber die Bedeutung einer bestimmten Dauer, eines bestimmten Maßes (mensura) zu, und so entwickelte sich in dieser Zeit des be-

ginnenden mensurierten Gesanges (cantus mensurabilis im Gegensatz zu dem meist in gleichwertigen Tönen fortlaufenden Gregorian. Choral, dem cantus firmus oder planus, noch heute im franzöſ. plain-chant und im engl. plain song) auch die Mensuralnotenschrift.

§ 2. Entwicklung der Mensuralnotenschrift und der Harmonielehre. Musikschriftsteller.

Von wem die Mensuralnotenschrift, die sich von unserer heutigen Notation durch Gestalt und Wert der Noten unterscheidet, erfunden wurde, ist nicht überliefert. Ihre Geschichte ist ziemlich verwickelt, zum Teil unklar und absurd.

Als einer der ältesten Schriftsteller berichtet uns darüber Mitte des 13. Jahrhunderts Franco von Köln in seiner ars cantus mensurabilis; die Erfindung selbst reicht aber jedenfalls an das Ende des 11. oder den Anfang des 12. Jahrhunderts hinauf. Ob auch der Gregorianische Gesang bereits strenge Mensur gehabt habe, darüber sind die Ansichten sehr geteilt und die neuesten Forschungen von Dechevrens, Fleischer und Houdard noch nicht abgeschlossen. Franco nahm zunächst, gemäß der antiken Prosodie, nur zwei verschiedene Noten an, eine lange und eine kurze, wobei die letztere die Hälfte der ersteren war, so daß man einen dreiteiligen Takt erhielt entsprechend dem trochäischen (— ⏑) und jambischen (⏑ —) Maß, und dieser Takt oder modus galt als der vollkommene (in Beziehung zur hl. Dreieinigkeit gebracht) bis ins 14. Jahrhundert, wo dann auch der zweiteilige, unvollkommene, zu seinem Recht kam. Vom 12.—15. Jahrhundert herrschte die schwarze Note: die lange Note (longa ┃) hatte zwei Zeiten, wenn ihr eine kurze (brevis ■, auch tempus genannt) folgte; folgte ihr dagegen wieder eine longa, so galt sie drei Zeiten (eine

ſog. Perfektion). Später erwähnt Franco auch die doppelte Longa oder Maxima und die halbe Brevis oder Semibrevis ◆; für die Geltung kam, wie ſchon angedeutet, auch die Stellung der Note in Betracht, ſo daß ſich folgende Rhythmen ergeben konnten:

 = 3 Zeiten, = 2 + 1, = 3 und 1 + 2 Zeiten.

Im 14. Jahrhundert (Philipp von Vitry) kam hierzu die Erfindung der vier ſog. Prolationen (prolatio auch ſpeziell die Menſur der Semibrevis) oder Taktarten, wobei die Brevis (jetzt Takteinheit)[1]) bald drei bald zwei Semibreven, die Semibrevis drei oder zwei Minimen (◆) galt und dieſes Verhältnis mit Kreis oder Halbkreis mit oder ohne Punkt bezeichnet wurde ○ ☾ ⊙ ☾. Mit dieſen Beſtrebungen hängt zuſammen die vom 14. Jahrhundert an gebräuchliche Anwendung der roten (notula rubra) neben der ſchwarzen Note (Kolorierung), und allmählich füllte man dieſelben auch nicht mehr aus, wovon die hohle oder weiße Note (notula cavata oder alba) herrührt[2]). Man bekam demnach allmählich folgende Notenformen:

= Maxima

= Longa

□ = Brevis

[1]) Tactus = etwa die Zeitdauer des langſamen Niederſenkens und Erhebens der Hand; Takt und Tempus im heutigen Sinne demnach in der alten Menſur vereinigt.

[2]) Auch halbſchwarze Noten wurden verwendet und zwar wurde dadurch im tempus perfectum der Wert der Note um ein Sechſtel, im tempus imperfectum um ein Achtel verkleinert.

◇ = Semibrevis

◇| = Minima = 𝅗𝅥

◇‖ = Semiminima oder Crocheta = ♩

◆‖ oder ◇‖ = Fusa

◆‖ oder ◇‖ = Semifusa.

Auch für die Pausen wandte man den heutigen ähnliche Zeichen an.

Der Punkt hinter der Note hatte entweder die Bedeutung der Verlängerung wie heute (punctum augmentationis) oder er bezog sich auf den Wert dieser und der folgenden Note (punctum divisionis, Vertretung des Taktstriches); hierzu kamen dann noch verschiedene andere Bestimmungen über zwei- und mehrfache Verkürzung und Verlängerung der Notenwerte, die man mit Diminution, Augmentation und Proportion bezeichnete, wobei man die Diminution mit einem Strich durch das Tempuszeichen anzeigte (⌀ ¢ bedeutete, man solle die Brevis so schnell nehmen, wie sonst die Semibrevis, woher unser noch heute gebräuchliches Allabreve).

Ein schwieriges Kapitel endlich in dieser Notenschrift waren die verbundenen Noten, die Ligaturen (⊓ ⊐ ⊓⊐ u. ä.), für deren Geltung und Bedeutung noch komplizierte Regeln aufgestellt wurden. Erst von der Mitte des 16. Jahrhunderts an wird die Mensur allmählich einfacher, die Taktstriche wurden eingeführt, die Notengattungen

im 17. Jahrhundert alle zweizeitig und zuletzt rund, wie in unserem Schema angedeutet ist. All das gab den alten Meistern Veranlassung zu ihren vielfachen Spielereien, Rätseln und Vexationen mittels dieser Zauberzeichen der Notenschrift; so schrieb z. B. H. Isaak eine Motette, in der nahezu alle Taktarten und rhythmischen Zeichen verwendet werden. Man begreift, wie die Knaben, denen die Erlernung des einstimmigen Gesanges nach den alten Methoden der Solmisation genug Kreuz und Qual bereitet hatte, diesem komplizierten Mechanismus vollends nicht mehr gewachsen waren; bis sie es so weit gebracht hatten, standen sie schon an der Mutation der Stimme. Deshalb ließ man die Sopran- und Altstimmen in den Vokalwerken dieser Periode ebenfalls durch Männer mit stark entwickelter Falsettstimme, die sog. Falsettisten, Tenori acuti, Alti naturali oder Tenorini, ausführen, während vom 16. Jahrhundert an auch sog. Kastraten verwendet wurden. Die Sänger, als mit der komplizierten Mensuralmusiktheorie am besten bekannt, waren auch gewöhnlich die Komponisten.

Die Schlüssel wurden derart angewandt, daß der betreffende Stimmpart auf dem Fünflinniensystem Platz fand; der C-Schlüssel diente als Sopran-, Mezzosopran-, Alt- und Tenor-, der F-Schlüssel als Baß- und Barytonschlüssel, im 13. Jahrhundert trat noch der G-Schlüssel hinzu.

Was endlich noch die Transposition der Tonarten und die dadurch nötig gewordenen Versetzungszeichen anlangt, so hatte man für den Anfang nur die doppelte Gestalt des b für die heutigen Töne b (b molle oder rotundum) und h (b durum oder quadratum); allmählich aber bildete man neue Hexachorde, die den Halbton mifa auf einer chromatischen Stufe verlangten, so daß bereits im 13. Jahrhundert außer b und h noch es, as, fis und cis im Gebrauch waren, wobei man den erniedrigten Ton einfach durch das Zeichen b,

den ursprünglichen oder erhöhten durch das stilisierte h (= ♮, lange = unserem ♯) auf der betreffenden Notenstufe andeutete. Die Kompositionen wurden natürlich in einer den Sängern bequemen Lage ausgeführt, die nicht eigens bezeichnet resp. geschrieben oder notiert werden mußte; man hatte ja noch keine absolute Tonhöhe, keinen Gabelton. An eigentlichen Transpositionen aber war lange nur die in die Oberquart oder Unterquinte mit Vorzeichnung eines b gebräuchlich, und erst später deuteten die Komponisten die Versetzung in die kleine oder große Ober- oder Unterterz für die Sänger dadurch an, daß sie die Schlüssel eine Terz höher oder tiefer setzten (die sog. chiavi trasportate oder chiavette).

Eingehendere Darlegungen hierüber finden sich u. a. in Bellermanns Kontrapunkt, in Riemanns Geschichte der Notenschrift und der Musiktheorie und namentlich auch in J. Wolfs Geschichte der Mensuralnotation. Die ersten und ursprünglichen Belehrungen darüber geben uns natürlich die zahlreichen Musikgelehrten jener Zeit. Von ihnen nennen wir als ersten Franco von Köln, einen der bedeutendsten Schriftsteller über Diskant und Mensuralmusik im 13. Jahrh. („ars cantus mensurabilis“ und „comp. de discantu“). Er gibt auch zuerst eine Intervallenlehre, in welcher er die Prim und Oktav als vollkommene, Quint und Quart als mittlere, und große und kleine Terz als unvollkommene Konsonanzen (Konkordanzen) bezeichnet, während große und kleine Sext noch als unvollkommene Dissonanzen (Diskordanzen) gelten und erst im 15. Jahrhundert den unvollkommenen Konsonanzen beigezählt werden[1]). Als Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger Francos, die über

[1]) In der arab.-pers. Musik gelten große und kleine Terz und Sext schon im 13. Jahrhundert als Konsonanzen.

Mensuralmusik handeln, sind zu nennen: Hieronymus de Moravia („de musica", schließt sich an Joh. von Garlandia, [ein in Paris lebender Engländer, ältester Berichterstatter über den drei- und vierstimmigen Satz], Franco von Köln und Pierre Picard an), Walter Odington („de speculatione musicae"), ein gewisser Aristoteles (früher Pseudo-Beda, „mus. quadrata seu mensurata"), Elias Salomonis, Engelbert von Admont, Johannes Balloz, Robert de Handlo und John Hauboys, wozu dann noch verschiedene anonyme Traktate kommen. In der zweiten Hälfte des 13. und anfangs des 14. Jahrhunderts lebte der Mensuralist Marchettus von Padua, der in seine musikalischen Betrachtungen (namentlich in „Pomerium musicae mensuratae") eine Menge mystischer Vergleiche eingewoben hat, im übrigen an der älteren Musik festhält (von Hothby weitergeführt), sowie Hugo Spechzhart von Reutlingen mit seinem 1332 erschienenen Lehrbuch des Choralgesangs „Flores musicae omnis cantus Gregoriani" (ein Gedicht in 635 leoninischen Versen). Dann sind aus dem 14. Jahrhundert noch zu nennen: der berühmteste: Johannes de Muris (sein größtes Werk „Speculum musicae", ein Manuskript von mehr denn 600 Seiten; auch musikästhetische Ansätze darin), und Philipp von Vitry („ars nova", „ars contrapuncti" und ein Traktat über Mensuralmusik). Von jetzt ab (Johannes de Muris und Philipp von Vitry) finden wir allmählich das Quinten- und Oktavenverbot, die Konsonanzen werden nur noch in vollkommene und unvollkommene eingeteilt; die durchgehenden Dissonanzen sollten sich in Konsonanzen lösen; als beste Stimmführung wurde die Gegenbewegung erklärt; die Synkope ist noch nicht bekannt, dagegen zeigt sich mehr und mehr die Kunst der Nachahmung, sei es daß man eigene Melodien oder den cantus firmus imitierte. — In das 15. Jahrhundert können wir schon die Anfänge der

modernen Musikwissenschaft[1]) datieren: Theorie (mit Einschluß der griechischen), Physik, Biographie, Ästhetik, Kritik und Polemik bilden den Inhalt der oft sehr umfangreichen, gründlichen und scharfsinnigen Werke der Musikschriftsteller des 15. und 16. Jahrhunderts. Der bedeutendste Autor des 15. Jahrhunderts ist der Niederländer Johannes Tinctoris, von 1476—87 Lehrer an der Universität zu Neapel und Kgl. Kapellmeister („liber de arte contrapuncti" 1477 [Handschrift] und das älteste bekannte gedruckte Buch über Musik „Terminorum musicae diffinitorium" [ein kleines musikalisches Wörterbuch 1474]). Mit ihm lehrten in Neapel Guarnerius und Hykaert. Nächst Tinctoris ist zu erwähnen Franchinus Gaforius, ein Schüler des bedeutenden deutschen Kontrapunktisten Joh. Goodendach (gen. Bonadies), von 1484—1522 in Mailand (Practica musicae 1496 und in 4. Aufl. 1512 und eine Streitschrift gegen Johann Spataro von Bologna betr. die mathematische Teilung der Intervalle). Der Mönch Adam von Fulda schrieb 1490 einen Musiktraktat. Für England wären zu nennen John Hothby und Guilelmus Monachus. Noch reicher ist das 16. Jahrhundert. Der größte: Zarlino mit seinen „Istituzioni harmoniche" und verschiedenen anderen Werken; dann der Schweizer Heinrich Loritz von Glarus, daher Glareanus mit seinem weltberühmten Dodecachordon (Basel 1547); Pietro Aron, päpstl. Kapellsänger (Lehrbuch „il Toscanello"); Ornithoparchus (Micrologus 1517, von Dowland 1609 ins Englische übersetzt); Sebald Heyden („de arte canendi" 1540); Hermann Finck („Practica musica" 1556) und Thomas Morley (1597); Seb. Virdung, Agricola und Luscinius belehren über die damaligen Instrumente, wie später Mich. Praetorius.

[1]) Die Anfänge der Systematik gehen bekanntlich bis zu den mathematisch-philosophischen Spekulationen der alten Kulturvölker zurück.

Kleinere Lehrbücher, Kompendien und Enchiridien schrieben Rhaw, Haug, Faber, Adrian Petit Coclius, Loſſius, Wilphingseder, Gumpeltzheimer, Calviſius und Thom. Morley, die Italiener Vicentino[1]), Tigrini und Zacconi, der Spanier Salinas, — während Vinc. Galilei und G. B. Doni die folgende Ära einleiten (gegen ſie und ihre Neuerungen wandte ſich 1600 J. M. Artuſi).

§ 3. Der Kontrapunkt und ſeine Ausbildung im Zeitalter der Niederländer. Der Notendruck.

Wenn wir den Faden wiederaufnehmen, um die Entwicklung des mehrſtimmigen Geſangs weiter zu verfolgen, ſo kommen wir nun naturgemäß an jene Gattung, welche man mit dem Kunſtausdruck „Kontrapunkt“ bezeichnete und die gerade in dieſer Periode zur herrlichſten Blüte ſich entwickelte, nachdem ſie zuerſt, und zwar bei den Niederländern, durch die extremſte Künſtlichkeit und geſuchteſte Künſtelei hindurchgegangen war oder, könnten wir auch ſagen, hindurchgehen mußte.

In den mittelalterlichen Schriften bedeutet punctus die beſtimmt geformte Note und im Anſchluß hieran erklärt es ſich, daß man ſpeziell die künſtlichere Schreibweiſe, die im Unterſchied von den mehr mechaniſchen Singmanieren der Aufzeichnung bedurfte, punctus contra punctum oder kurz contrapunctus nannte. Die einfache Art derſelben beſtand eben darin, daß man gegen eine Note einer Melodie eine andere gleiche oder mehrere entſprechend kürzere ſetzte. Die Stimmführung war eine polyphone, d. h. die Zu-

[1]) Über die eingehende Würdigung von Vicentinos Chromatik und Kontrapunktlehre („L'antica musica ridotta alla moderna pratica“ 1555), von Seb. Heydens und Pietro Arons fortſchrittlichen Tendenzen und über alle anderen hier in Betracht kommenden Theoretiker vgl. H. Riemann, Geſchichte der Muſiktheorie, Autorenverzeichnis S. 510—520 mit den dortigen Zitaten.

sammenklänge waren das Resultat der einzelnen selbständig geführten Stimmen, keine Akkorde und Harmonien im heutigen Sinn. Bald aber schritt man zu noch kunstvolleren und komplizierteren Arten weiter, es entstanden die Rota, die Imitation, der Kanon, die Fuga, der doppelte, drei- und vierfache Kontrapunkt mit untereinander verwechselbaren und umkehrbaren Themen und Stimmen, und in der Ausbildung dieser überaus künstlichen und oft geradezu rätselhaften Formen bis zur schwindelhaften Höhe stehen die Niederländer obenan. Das steht fest, wenn man auch zugeben muß, daß auch die Franzosen und Deutschen im 15. Jahrhundert schon einen ausgebildeten mehrstimmigen Tonsatz hatten und die Engländer sogar schon aus dem 13. Jahrhundert einen kunstvollen sechsstimmigen Kanon besitzen (vgl. M. E. Nr. 7). Damit soll aber nicht gesagt sein, daß in der niederländischen Musik nur leere Künstelei geherrscht habe, daß die Kunstfertigkeit der Schreibweise das einzig Respektable daran sei, daß sie reine Verstandesarbeit gewesen sei, nein, auch der Geist, die Kunstidee, die Empfindung kommt in vielen Werken zu ihrem Recht, ja in manchen zum imponierenden Ausdruck.

Man spricht gewöhnlich von einer älteren niederländischen Schule und rechnet zu ihr die Meister Guillaume Dufay (Schüler der päpstlichen Kapelle, † 1474 als Kanonikus zu Cambrai) und Gilles Binchois (Freund Dufays, zuerst Soldat, dann Priester, † 1465), wozu noch Vincent Faugues, Eloy und Brasart kommen. Als den eigentlichen Vater des Kontrapunktes, der auf die obengenannten niederländischen Meister überleitete, nennt Tinctoris den John Dunstable, das Haupt der „englischen Komponistenschule“ (wenn man von einer solchen sprechen kann?) von etwa 1400—1453. Schon bei ihnen finden wir Meß- und Motettenkompositionen in dem neuen Stil

des Kontrapunkts, in welch ersteren bereits ein Gregorianisches Choralmotiv oder ein bekanntes niederländisches, deutsches oder französisches Volkslied, bisweilen auch ein selbsterfundenes Thema (missa sine nomine) als Cantus firmus in der Mittelstimme (Tenor) auftritt; und zwar findet sich hierzu schon bei Dufay unter anderem das bekannte, unzweifelhaft aus dem 13. Jahrhundert stammende Volkslied l'omme armé[1]) verwendet, über das fast jeder Kontrapunktist des Mittelalters bis auf Palestrina eine Messe geschrieben hat (vgl. M. E. Nr. 8). Wenn der Text

Nr. 8.

Melodie zu dem Volkslied „l'omme armé" (Kiesewetter, weltlicher Gesang, Beil. Nr. 3).

eines solchen Volksliedes nicht mitgesungen wurde, wie bei Dufays Messe „se la face ay pale", „l'omme armé" und bei vielen anderen bis auf Palestrina, so war hiergegen um so weniger einzuwenden, als die betreffende Melodie durch Änderungen und Umbildungen kaum noch für das

[1]) Vgl. Monatshefte für M.-G. 1899 Nr. 11—12.

Ohr kenntlich war (gerade die vielen Künsteleien boten viel „Schaumusik" fürs Auge in der Partitur resp. den Stimmbüchern); daraus geschöpfte Namen aber, wie „O Venere bella", „Des rouges nes", „Adieu mes amoures" oder „Baisez-moi", waren für kirchliche Meßkompositionen jedenfalls unpassend, weshalb dieser Usus kirchlicherseits verboten wurde.

Waren schon die genannten Meister teilweise als Niederländer anzusprechen, so beginnt von jetzt ab vollends die eigentliche niederländische Periode. Es läßt sich ja nicht leugnen, daß neben England und Frankreich namentlich auch Deutschland an der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes wesentlichen Anteil genommen hat, und es ist dies auf Grund des Locheimer Liederbuchs mit seinen ziemlich hoch entwickelten, etwa aus den Jahren 1390 bis 1420 stammenden, polyphonen Sätzen nachgewiesen; auch nennt Coussemaker verschiedene Komponisten des 14. Jahrhunderts, wie: Heinrich Heßmann von Straßburg, Heinrich von Freiberg, Zeltenpferd, Heinrich von Laufenburg, Nicolas von Mergs; aber ebensowenig läßt sich leugnen, daß die Niederländer in dieser Blüteperiode des Kontrapunkts als Komponisten wie als Sänger überall in Frankreich, Italien, Deutschland und Spanien den ersten Platz behaupteten, so daß man diese Periode von Ockenheim bis Orlando Lasso von ca. 1450—1590 mit vollem Recht die große niederländische Epoche in der Musik genannt hat. Eine imponierende Reihe niederländischer Meister findet man in dem Verzeichnis aller bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Gelehrte, Schriftsteller, Tonsetzer oder Tonlehrer bekannt und mehr oder weniger berühmt gewordenen Niederländer, wie auch der aus ihrer Schule unmittelbar hervorgegangenen Fremden, welche Kiesewetter aus den Traktaten

der Musikschriftsteller des 15. und 16. Jahrhunderts, eines Franchinus Gaforius, Pietro Aron und Spataro, aus vielen teilweise bis dorthin unbekannten Notendrucken Petruccis und aus anderen Werken geschöpft und in seinen „Verdiensten der Niederländer“ auf S. 31 ff. veröffentlicht hat.

Wie angedeutet, ist der erste große Meister dieser niederländischen Epoche Johannes Ockeghem oder Ockenheim, vermutlich ein Schüler von Binchois und Dufay, von ca. 1420—1513 (nach anderen Angaben früher); er schrieb nach der Überlieferung u. a. einen Kanon zu 36 Stimmen, eine Missa Prolationis, wobei aus zwei geschriebenen Stimmen die beiden anderen sich ergeben, und eine Missa ad omnem tonum, die bei Anwendung der entsprechenden Vorzeichnungen in jedem der vier Kirchentöne gesungen werden kann. Trotzdem wird er bei außerordentlicher Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks auch dem Text gerecht. Namentlich aber war er ein gefeierter und geschätzter Lehrer; Pierre de la Rue, Agricola, Prioris, Gaspar, Compère, Brumel und vor allen Josquin zählt er zu seinen Schülern.

Als Zeitgenossen Ockenheims sind zu nennen Antoine Busnois († 1481), Firmin Caron, Johannes Regis und Jacob Barbireau († 1491) u. v. a. (Ambros zählt 17 auf).

Der bedeutendste Schüler Ockenheims aber und der Hauptrepräsentant der sog. zweiten niederländischen Schule ist unstreitig Josquin des Près (Jodocus Pratensis, † 1521); er trieb mit den kontrapunktischen Formen das kühnste und gewagteste Spiel, z. B. schrieb er eine 24stimmige Motette, die in jeder der vier Stimmen einen sechsfachen strengen Kanon enthält. Der Kanon (eigentlich Fuga oder Consequenza, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts namentlich auch in Italien kultiviert) war eine Form strengster Imitation, bei der sich

die übrigen Stimmen aus einer geschriebenen nach bestimmter Vorschrift (daher die Bezeichnung „Kanon") herausentwickeln ließen; blieb die „Vorschrift" weg, so hatte man einen Rätselkanon (canon aenigmaticus), dem dann oft die seltsamsten Andeutungen zu seiner Lösung beigefügt waren, wie „clama ne cesses" oder „otia dant vitia", womit das Weglassen aller Pausen bezeichnet werden sollte, oder „qui se exaltat humiliabitur", wobei sämtliche steigende Noten als fallende und umgekehrt gesungen werden mußten; oder „canit more Hebraeorum", womit bisweilen das Singen von rückwärts, also der sog. Krebs- oder Spiegelkanon (canon cancricans) bezeichnet wurde.

Josquin war entschieden ein musikalisches Genie, das zeigt er in den künstlichsten wie in den anspruchsloseren Kompositionsgattungen, und gerade durch ihren künstlerischen Wert stehen seine Arbeiten weit über denen seiner Vorgänger und Nachahmer. (Ambros nennt 63 niederländische Zeitgenossen [darunter Schüler] Josquins und 68 weitere niederländische Meister von Josquin bis Orlando.) Josquin schrieb mehr als 30 Messen und noch mehr Motetten und weltliche Lieder, nur Palestrina und Orlando übertreffen ihn hierin unter den damaligen Komponisten. Viele seiner Kompositionen finden sich u. a. in den 1891 von der österreichischen Regierung angekauften sechs Trienter Codices, die in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" in moderner Notenschrift und Partitur veröffentlicht werden.

Am nächsten kommt ihm sein Zeitgenosse Obrecht oder Hobrecht (geb. 1430 zu Utrecht, Kapellmeister daselbst 1465, Gesangslehrer des dort als junger Chorsänger mitwirkenden Erasmus von Rotterdam, † ca. 1500 als Kapellmeister in Antwerpen); Erasmus rühmt von ihm, er sei keinem mit seiner Kunst nachgestanden (nulli secundus). Als Josquins Schüler werden genannt: Certon, Clément

Jannequin[1]), Maillart, Bourgogne, Moulu und Claudin Sermisy; Mouton, Adrian Petit genannt Coclius, Arcadelt, Jacquet von Berchem, Nicolaus Gombert, Heinrich Isaak u. a.; als weitere Meister der niederländischen Schule um 1500: Pierre de la Rue, Alexander Agricola, Anton Brumel, Loyset Compère, Gaspar van Werbecke, Anton und Robert de Fevin, Jean Ghiselin, Jacob Clemens von Papa, Richafort, Verdelot, Canis, Crequillon, Vaet u. a.

An deutschen Meistern sind außer den schon genannten Alex. Agricola und H. Isaak hier noch anzuführen der auch als Schriftsteller bekannte Adam de Fulda, Stephan Mahu, Leonhard Paminger, Paul Hofhaimer, Thomas Stolzer und Heinrich Finck (Ambros registriert 40 deutsche Meister und 23 Kleinmeister, wovon wir verschiedenen noch später begegnen werden). Den erwähnten Franzosen ist noch der päpstliche Kapellsänger und nachmalige Bischof Eleazar Genet, von seiner Vaterstadt Carpentras il Carpentrasso genannt, beizuzählen (Ambros zählt 120 französische Tonsetzer von Josquin bis Orlando). Von Spaniern wirkten verschiedene in der päpstlichen Kapelle als angesehene Sänger mit, während an eigentlichen Tonsetzern weder aus ihnen noch aus Italien oder England in dieser Zeit Männer hervorgingen, die den großen Niederländern ebenbürtig zur Seite gestellt werden könnten. (Von vorreformatorischen englischen Tonsetzern, sowie Meistern [namentlich Madrigalisten] des 16. Jahrhunderts, die wir später erwähnen, finden sich bei Ambros etwa 70 Namen, von Florentinern und Oberitalienern [und Frottolisten] des 15. Jahrhunderts etwa 30, sowie etwa 50 Vorgänger Palestrinas in Rom und im übrigen Italien.)

[1]) Der bedeutendste Programmusiker (Vokalmusik!) des 16. Jahrh. Vgl. „Les cris de Paris" (Schilderung des Pariser Straßenlebens), „Le caquet des femmes" (Weiberklatsch) und namentlich seine „Schlacht bei Marignano".

Schlimm bestellt war es in diesen Kompositionen, namentlich auch in den künstlichsten und kompliziertesten, um den Text. Einerseits überließ man es meist den Sängern, den Text zu unterlegen, und schrieb ihn meist nur an den Anfang und das Ende der Komposition, was, ganz abgesehen von der schon erwähnten kirchlichen und profanen Textmischerei, zu unvermeidlichen Mißständen führen mußte; andererseits wurde man im allgemeinen dem Text, was Auffassung und Ausdruck anlangt, bisher doch niemals in vollem Umfang, in wirklich voll befriedigender Weise gerecht, wenn auch bei einzelnen Meistern, wie schon erwähnt, schöne und respektable Ansätze und Anfänge dazu vorhanden waren, die kontrapunktischen Spielereien und Künsteleien waren doch noch viel zu stark im Schwunge. Hier war also einzusetzen, zu vereinfachen, zu verbessern, eine ideale Vermählung zwischen Text und polyphoner Schreibweise anzustreben, wie sie in der folgenden kontrapunktischen Periode, in welcher die Führung von den Niederländern auf Italien überging, auch wirklich erreicht wurde.

Ehe wir aber dazu übergehen, interessieren uns noch die Schicksale der weltlichen Musik, des Volks- und Kirchenlieds in der Landessprache, in unserer Periode. Unsere bisherige Geschichte betraf meist kirchliche Musik, was sich teilweise aus der Zeit und Stellung der Kirche überhaupt, teilweise daraus erklärt, daß eben die meisten mittelalterlichen Musikschriftsteller Priester oder Mönche, die Sänger und Komponisten aber in erster Linie für die Kirche tätig waren, weshalb uns vornehmlich das überliefert ist, was diesen nahelag, was sie zunächst interessierte, so daß wir eigentlich das ganze Mittelalter hindurch mit Überlieferung kirchlicher Kompositionen besser bedient sind.

Was übrigens die Art und Weise dieser Überlieferung von Kompositionen anlangt, so muß hier noch mit einigen

Worten des schon im bisherigen mehrfach erwähnten Notendrucks gedacht werden. Hier ist sogleich festzustellen, daß das bisher dem aus Fossombrone bei Urbino stammenden Ottaviano dei Petrucci zugeschriebene Verdienst der Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Metalltypen diesem Meister nicht zukommt. Die neueren Forschungen haben, wie wir im 1. Teil S. 96 f. dargelegt haben, ergeben, daß ein deutscher Meister in Rom 1476 den ersten Musiktypendruck herausgab; ihm folgten in Deutschland selbst derartige Drucke von 1481 ab, wenn nicht das dort erwähnte Tübinger Fragment noch älter ist. Es bleiben also der bisher angenommene älteste Druck Petruccis „Harmonice Musices Odhecaton", Venedig 1501, wie auch der bisher als ältester angenommene deutsche Druck der „Melopoiae" von Erhard Oeglin in Augsburg 1507 nur als älteste Mensuralnotentypendrucke bestehen. Außerdem bleibt Petrucci das Verdienst, daß er sehr viele Messen und Lieder namentlich von niederländischen Meistern sowie italienische Frottole, Lamentationen und Lautentabulaturen im Druck veröffentlicht hat. Die Bibliotheken von Bologna, Wien, Berlin und München bewahren solche Druckwerke. In Italien folgten als Notendrucker: Junta in Rom, Scoto und Gardano in Venedig u. a.; in Deutschland außer den genannten Peter Schöffer und namentlich Hieronymus Andrae, genannt Formschneider, und Joh. Ott, Petrejus, Berg, Neuber u. a. in Nürnberg, Georg Rhaw in Wittenberg, Adam Berg und Nicolaus Henricus in München u. m. a. In Frankreich sind die ersten Pierre Attaignant in Paris, dann die Familie Ballard; in den Niederlanden Plautin, Susato und Phalése; in England John Day und Thomas Este. Der Notendruck verlor im 17. Jahrhundert an Schönheit, zugleich kommt der Notenkupferstich auf; an den weltbekannten Namen Breitkopf knüpft sich schon im

18. Jahrhundert ein neuer Aufschwung dieser Kunst: Immanuel Breitkopf vereinfachte das ganze System und führte bewegliche, in Kopf, Strich und Linienteile zerlegbare Typen ein.

§ 4. Troubadours, Minnesänger und Meistersinger.

Troubadours (Trobadors oder Trouvères von trobar, trouver = erfinden, in Spanien Trobadores, in England Minstrels) hießen damals im 11. und 12. Jahrhundert im südlichen Frankreich die Dichter und ihre Kunst art de trobar und später gaya ciencia, die fröhliche Wissenschaft. Es waren weltliche Lieder in der Volkssprache (provençalisch oder romanisch), die ältesten Dokumente der Kunstlyrik in Europa.

An den Höfen der Grafen von Toulouse, von Barcelona und der Provence[1]) war diese Kunst zu Hause, und es werden z. B. als Troubadours erwähnt Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127) und später König Thibaut von Navarra (1201—1254). Kiesewetter bringt Gesänge von dem Provençalen Faidit (1190—1240), von dem französischen Troubadour dem Châtelain de Coucy und von Thibaut von Navarra mit ihren Weisen. Die französischen Troubadours sangen die gewöhnlich ebenfalls von ihnen erfundenen ziemlich monotonen Liedweisen, die in der Tonart schon stark an unser Dur und Moll erinnern (wie auch die ältesten Volkslieder), meist nicht selbst, sondern ließen dieselben von ihren Gehilfen, den sog. Ménétriers oder Jongleurs (joculatores, da sie zugleich als Spaßmacher, Possenreißer, Seiltänzer usw. funktionierten,

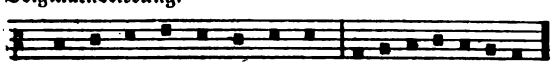
[1]) Max Nordau sagt in seinen Kulturstudien „Vom Kreml zur Alhambra" II. B. S. 282 von der heutigen provençalischen Poesie: „Von der süßen schwärmerischen Melancholie der Menestrels, von dem nachtigallenhaften Zauber der rührenden Liebesklagen jener Wandersänger hat sich keine Tradition erhalten; die provençalische Poesie ist heute ganz Sonnenschein, ganz Lebensfreude, ganz Jubel und Lust."

in England Jugglers, Gleeman, die professionsmäßigen Sänger und Instrumentalisten) vortragen. Die Troubadours besaßen eine eigene Notation, worauf wohl einer der frühesten provençalischen Sänger hindeutet, wenn er sich rühmt, er wolle sein Gedicht samt dem Ton über das Meer senden. Diese Notation war die schwarze nota quadriquarta, so daß solch eine Troubadourmelodie einem „Gregorianischen Choral" ganz ähnlich sieht, wiewohl sie tatsächlich davon sehr verschieden ist und ziemlich liedmäßige Melodik aufweist; orientalische Weisen infolge der Kreuzzüge, wie auch die benachbarten Araber mögen auf Ton und Poesie, die vorzugsweise eine ritterliche Huldigung an die Frauen war, Einfluß geübt haben. Die Lieder wurden gewöhnlich mit der Harfe, Viola oder Rotta begleitet. (Vgl. H. Riemann im Mus. Wochenbl. 1897 und M. E. Nr. 9.)

Nr. 9.

Lied des Königs Thibaut von Navarra (Ambros, M.-G. II. S. 227; Kiesewetter l. c. Nr. 5).

Originalnotierung.



Übertragung.

Wie gesagt, Grafen-, Fürsten- und Königshöfe waren die Heimstätten dieser Dicht- und Sangeskunst, und von Südfrankreich verpflanzte sie sich nach dem Norden, nach Flandern und Brabant, nach England, wie nach Italien, nach Portugal und Spanien, die Könige von Aragon und Kastilien Alfons X., Peter III. und IV. waren selbst Troubadours, und die Poesien Alfons' X. nebst Singweisen (mehr als 400) befinden sich in zwei kostbaren Pergamentbänden in der Bibliothek des Eskorial und in einem ähnlichen der Kathedralkirche von Toledo gehörigen Kodex; die spanischen Melodien sind den provençalischen ähnlich. An Liedformen sind zu nennen die Chansons (Liebeslieder), die Sirventes (Dienstlieder, später Huldigungen an die hl. Jungfrau), Planch (Complainte, englisch Complaintes, Klaggesang), Rondel (englisch Roundels und Virelaies, Rundgesang), jeux-partis (Gesänge in Dialogform) und die volkstümlichen Lais (bretonischen Ursprungs = Elegie und Ballade).

Neben dem französischen Troubadour und angehenden Kontrapunktisten Guillaume Machaud ist es namentlich der geniale Adam de la Hale (genannt le boiteux oder bossu d'Arras, im 13. Jahrhundert), der den Übergang bildet von den Trouvères zu den technisch geschulten Musikern; wir verdanken ihnen die ersten, noch ziemlich rohen Versuche mehrstimmiger Komposition, u. a. sind sie durch ihre graziösen französischen Chansons und Lays berühmt, Adam namentlich noch durch seine weltlichen Singspiele, wie „li gieu di Robin et Marion", wohl das älteste aller Singspiele, „li jus Adan ou de la feuillie" und vielleicht auch „li jus du pélérin", weshalb ihn die französische Literaturgeschichte als Begründer der dramatischen Kunst bezeichnet[1]).

In Deutschland waren es die Minnesänger und Meistersinger, die unabhängig von den französischen Troubadours dem weltlichen Kunstlied vom 12. bis 14. Jahrhundert ihre Pflege angedeihen ließen. Der deutsche Minnesang ist inniger und zarter, wie ein Nachklang des Marienkultes; der Minnesänger führt seine Gesänge selbst aus in Sang und Begleitung und führt keinen Minstrel oder Jongleur mit sich. Die glänzendste Epoche des Minnesangs ist die der Hohenstaufenkaiser; doch waren es auch hier wie in Frankreich (Machaud und Adam) nicht lauter „edele" Sangesritter, es finden sich z. B. unter den Sängern auf der Wartburg (der „Sängerkrieg" unter Landgraf Hermann von Thüringen 1207) neben den Rittern Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide u. a. auch Biterolf, einer von des Landgrafen Hofgesinde, und Heinrich von Ofterdingen, ein Bürger aus Eisenach.

Die etwas einförmige Weise des deutschen Minnelieds ähnelt mehr dem Vortrag des melismatischen oder psalmo-

[1]) Eine Gesamtausgabe seiner Werke von Coussemaker, Paris 1872.

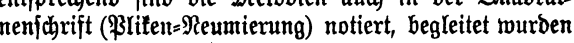
dierenden Gregorianischen Chorals, wie uns ein Beispiel aus dem „Wartburgkrieg“ zeigen kann (M. E. Nr. 10); dementsprechend sind die Melodien auch in der Quadratneumenschrift (Pliken-Neumierung) notiert, begleitet wurden

Nr. 10.

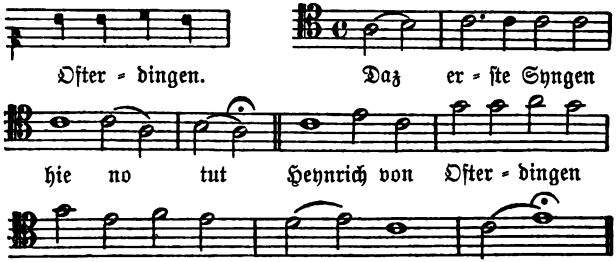
Deutscher Minnesang aus dem Wartburgkrieg.

(Ambros, II. S. 248.)

Originalnotierung.



Übertragung (frei rezitierend).



sie mit Harfe oder Fiedel. War der Trouvère mehr Liedersänger, so war der Minnesänger Rhapsode. Erst in der späteren Periode, im 15. Jahrhundert, finden wir allmählich auch förmliche Liedweisen[1]). Damit war aber auch das

[1]) Dichtungen der Minnesänger vorzüglich in der Jenaer und der aus dem 14. Jahrhundert stammenden sog. Manessischen Handschrift (Heidelberg); die erhaltenen Melodien im 4. Band von Hagens „Minnesänger“ (5 Bde. 1838—56) und bei Paul Runge, „Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen“ (1896).

Ende des Minnesangs gekommen und die ritterliche Kunst ging auf die Bürger und Handwerker über im deutschen Meistergesang, dessen Hauptsitz seit dem 14. Jahrhundert Mainz war; auch Frankfurt, Colmar, Würzburg, Zwickau und Prag taten sich frühzeitig hervor, und im 15. und 16. Jahrhundert Straßburg, Augsburg (wo nachweisbar 1449 die erste Singschule in Süd- und Mitteldeutschland), Nürnberg, Regensburg, Ulm, München, Danzig u. v. a. Städte, wobei neben Mainz namentlich Nürnberg, Augsburg, Ulm und Straßburg[1]) die erste Stelle einnahmen. Eine ähnliche Erscheinung in England ist die am Ende des 13. Jahrhunderts gegründete Gesellschaft Londoner Kaufleute mit dem Namen „Pui". Die Gesangsweise des Lieds oder Bars mit seinen zwei Stollen und dem Abgesang war natürlich mehr die rezitierende; aber möglichst nüchtern, geist- und schwunglos und monoton waren diese „Weisen" und „Töne", echte Handwerkerprodukte, und die Bezeichnungen, die sie ihnen gaben, harmonierten dazu (roter Ton, blauer Ton, Blutton, geschwänzte Affenweis, traurige Semmelweis, Fettdachsweis, warme Winterweis, abgeschiedene Vielfraßweis, heftige Granatkugelweis, Blasii Luftweis, Schreibpapierweis, gläserner Halbkrügelton und viele ähnliche wundersame Klänge!). Hierüber Weiteres zu sagen, wäre um so weniger begründet, als der deutsche Minne- und Meistersang für die Entwicklung der Kunst bedeutungslos war. Wir wissen: nicht die trockenen, monotonen Meistersängerweisen dienten den deutschen Tonmeistern des 15. und 16. Jahrhunderts, einem Finck, Stolzer, Isaak, Dietrich, Mahu u. a., zur Grundlage ihrer kunstreichen Verarbeitungen, sondern nächst dem Gregorianischen Choral bot ihnen das deutsche Volkslied mit seinen frischen, anregenden Melodien die unerschöpfliche Fundgrube.

[1]) In der Straßburger Meisterzunft waren außer den Handwerkern auch Professoren, Doktoren und Beamte vertreten.

§ 5. Die Instrumentalmusik.

Zur Zeit des Minnesangs ward Gesang und Saitenspiel außerordentlich geschätzt. Jakob Falke sagt: „Fast ein größeres Erfordernis für die Bildung des jungen Ritters als Schreiben und Lesen scheint Musik gewesen zu sein: Gesang und Saitenspiel. Musik war ein gewöhnliches und das erste Unterhaltungsmittel, und wo sich junge Leute zusammenfanden, wurde alsbald zum Reigen gesungen und gespielt. Die Instrumente, welche die jungen Damen zu lernen hatten, waren Saiteninstrumente, sowohl solche, die geschlagen oder gegriffen wurden, wie die Leier, die Harfe, als auch solcher Art, die man mit dem Bogen streicht. Die Fiedel oder Geige wird häufig als das Instrument der Damen erwähnt." Die Begleitung selbst wiederholte wohl in der Hauptsache die Melodie und ließ wahrscheinlich einige Baßtöne, namentlich Grundton und Quint, dazu erklingen [1]).

Bezüglich der Musikinstrumente des frühen Mittelalters sind wir auf Mitteilungen der gleichzeitigen Dichtung und Abbildungen der bildenden Künste [2]), namentlich die Miniaturmalereien angewiesen. Solche Miniaturen wurden schon von Sebastian Virdung (musica getutscht, Basel 1511) und Praetorius (Syntagma musicum, Wolfenbüttel 1618), vorzüglich aber von Fürstabt Gerbert („de cantu et mus.

[1]) Übrigens scheint schon im 12. bis 13. Jahrhundert die Instrumentalmusik zu einer ganz erheblichen Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit entwickelt gewesen zu sein. Wenn wir erst von der Mitte des 15. Jahrhunderts an selbständige Proben besitzen, so folgt daraus nicht, daß sich die Instrumentalmusik erst im Laufe des 15., 16. und 17. Jahrhunderts allmählich aus einer absoluten Abhängigkeit von der Vokalmusik losgerungen habe. Vgl. darüber u. a. Riemann, Geschichte der Musiktheorie S. 210 ff.

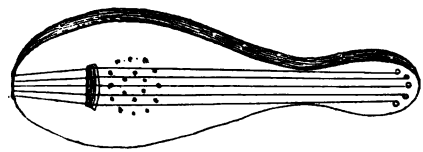
[2]) Das reichste Orchester des 11. und 12. Jahrhunderts ist abgebildet auf einem Relief der Kirche St. Georg zu Bocherville bei Rouen. Vgl. hierzu auch: Hugo Leichtentritt, „Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?" Sammelb. d. I. M. G., Jahrg. VII, Heft 3, S. 315—364.

sacra", St. Blasien 1774) reproduziert und von letzterem auch wissenschaftlich verwertet. Ums Jahr 1000 treten die Streichinstrumente in der bildenden Kunst des Abendlandes auf (in der byzantinischen Kunst wurden sie schon im 10. Jahrhundert verwendet), und zwar in so vielen Arten und Formen, daß ihre Verwendung wohl bedeutend älter erscheint. Ihre Heimat ist wohl der Orient. Außer der schon erwähnten Chrotta mag das einsaitige Trumscheit zu den Urformen der Streichinstrumente gehören. Die in dieser Zeit erwähnte Gigue (auch Lyra genannt) ist wohl das Stammwort unserer Geige und wurde, weil bei der Tanzmusik verwendt, selbst der Name für einen munteren Tanz; auch die Rubeb (die persisch-arabische zweisaitige Kemantsche) scheint ein Geigeninstrument gewesen zu sein, ebenso die Vielle (altdeutsch Fidel), Viole, Ribeca u. a. mit zwei bis fünf Saiten. Diese Streichinstrumente waren vielen Wandlungen und Veränderungen unterworfen, sowohl was die Zahl der Saiten als die Form betrifft, bis sich allmählich im 14. Jahrhundert eine unsern heutigen Instrumenten ähnliche Bauart herausbildete, Violen in vier und mehr Größenverhältnissen mit sechs Saiten. Um 1500 wird unsere heutige Form konstant. Die ältesten Amati (Andrea, Nicola und Antonio) arbeiteten noch im 16. Jahrhundert, ebenso Duiffopruggar in Bologna und Gaspard de Salo in Brescia. Die eigentliche Blüte des Geigenbaus fällt aber in das 17. Jahrhundert[1]). Die vom 16. Jahrhundert an sich verbreitende Familie der 9—24saitigen Lyren (Streichinstrumente mit Griffsaiten und Bordunen) möge hier noch erwähnt sein. Ein seltsames Streichinstrument im 10. bis 12. Jahrhundert ist das Organistrum (auch Symphonia

[1]) Ein drei Bände umfassendes Werk über die Bogeninstrumente und ihre Geschichte ist das von Ant. Vidal, Les Instruments à archet (Paris 1876—78). Über die Urformen vgl. auch Wallaschek, Anfänge der Tonkunst.

und in Frankreich seit dem 15. Jahrhundert Viella genannt), ein Mechanismus mit Klaviatur für zwei Saiten, zu denen noch zwei im Einklang oder in Quint oder Oktav mitbrummten, die Saiten wurden aber mittels eines Rades mit Kurbel gestrichen; in der Dreh- und Bettlerleier lebt das Instrument noch fort. Ein Klaviaturstreichinstrument war auch die im 15.—16. Jahrhundert gebaute Schlüsselfiedel. — Mit den Fingern gezupfte Saiteninstrumente sind außer der Harfe (wegen ihres englischen Ursprungs Cithara anglica) und dem Psalterium (in Triangelform mit 10—32 Saiten, heute noch im ungarischen Cymbal) vor allem die Lauten- und Gitarreninstrumente (vgl. E. Nr. 11), deren Heimat wohl der Orient ist, und welche,

Nr. 11.



Laute.

schon von den Ägyptern gebraucht, uns wohl durch die Araber und die Kreuzfahrer über Spanien und Sizilien nach Europa gebracht wurden. Ursprünglich vierfaitig, erhielten die Lauten allmählich sechs, sieben, ja elf Doppelsaiten (Chöre); gestimmt wurden sie von G oder H aus in Quarten und Terzen. Zur Lautenfamilie gehörte die Cistra (italienisch citara, englisch cithern, Vorbild unserer Schlagzither) und ihre Abarten, die kleine Pandora (Mandola, Mandoline) und die mit zwei bis drei Hälsen versehenen Zwillings- und Drillingscistren. Größere Lautenformen waren die Theorbe, die Baß- oder Erzlaute (Archiliuto) und die Chitarrone.

Gerade im Gegensatz zu den gelehrten Musikern, den cantori a libro, wurden die Dilettanten cantori a liuto genannt, weil sie Gesang und Lautenspiel nach dem Gehör und nach überkommenen Regeln pflegten; im 15. Jahrhundert erfanden sie sogar eine eigene Notierung, die sog. Lautentabulatur (deutsche, französische und italienische Lautentabulatur; vgl. M. E. Nr. 12), die sich etwa bis zum

Nr. 12.

„Ach Elslein, liebes Elslein." Lautentabulatur aus dem 1523 zu Wien gedruckten Lautenbuch des Hans Judenkunig von Schwäb. Gmünd (Ambros. II S. 282).

Übertragung.

17. Jahrhundert im allgemeinen Gebrauch erhielt. Die Laute war das allgemein und überall beliebte Hausinstrument, „das Klavier des 16. Jahrhunderts", und alles Erdenkliche, größere mehrstimmige Tonwerke aller Art (gewöhnlich eine Stimme gesungen, die andern gespielt, sog. „falsche Monodie"), Volkslieder (chansons, balladées, airs de cour, Romances, Villancicos), Tanzlieder, in- und ausländische Instrumentaltänze wurden wie heute fürs Klavier, so damals vom 16.—18. Jahrhundert für die Orgel und nament-

lich für die Laute „koloriert" oder unkoloriert, besser oder schlechter „arrangiert". Man besitzt eine schöne Anzahl Lautentabulaturen aus dem 16. Jahrhundert: so die Intabulatura de Lauto (einen Druck von Petrucci), deutsche von Hans Judenkunig, Neusiedler, Ochsenkuhn, französische von Attaignant, eine Sammlung von Besardus mit 404 Stücken und das Lautenbuch von dem Engländer John Dowland. Als berühmte Lautenisten sind zu nennen Franc. Spinaccino in Venedig, Marco d'Aquila, Franc. da Milano, Lorenzini, die Deutschen Gerle, Neusiedler, Heckel, der Franzose Besard und der Engländer Dowland. Die Lautenmusik war nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung: in den spanischen Romances und Villancicos zeigen sich schon um 1500 die Anfänge der Monodie, in den französischen Tanzstücken die der Suite. — Die Blasinstrumente des Mittelalters zerfallen in zwei große Gruppen: die Horninstrumente (Vorgänger unserer Blechbläser) und die Pfeifeninstrumente (Vorgänger unserer Holzbläser). Von den ersteren nennen wir das Stierhorn (Büffelhorn, Größe bis drei Fuß, auch aus Metall), das Heerhorn (fast mannshoch, besonders im Krieg verwendet), das Hift- oder Signalhorn (kleinste Art für Wächter, Türmer und Hirten, auch als Jagdhorn für die eintönigen Fanfaren der Jagd); den „krummen Zink" (kurzes, hölzernes Horn mit Löchern, zuerst in England, auch „großer" und „schwarzer Zink"), das Tubeninstrument (Trumba, Trompete und Posaune in ihren verschiedenen Arten), den „geraden Zink" (auch „stiller" und „weißer Zink") und die Busine (mit engerem Rohr und Schallbecher, der Urahn unserer Blechbläser). Von den Pfeifeninstrumenten seien namhaft gemacht die Schnabelflöte (Spielarten: Schwegel und Rauschpfeife), die Doppelflöte, die Syrinx oder Pansflöte, die Querflöte (besonders in Deutschland und

der Schweiz beliebt), die Schalmei (das einzige Rohrblattinstrument des Mittelalters, hierher gehört auch die Familie der Bombarte oder Pommer und Sordune, später Oboe, Englischhorn, Fagott in ihren verschiedenen Arten und Größen), der Dudelsack und seine kleinere Abart, das Platerspiel. Auch die Schlaginstrumente fehlten nicht: außer den schon genannten Cymbeln und Pauken kannte man Trommeln, Becken, Triangel und Glockenspiele. Auch die meisten der obenerwähnten Blasinstrumente wurden im Laufe des Mittelalters zu Familien ausgebildet.

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts können wir allmählich eine selbständige Instrumentalmusik unterscheiden, die Venezianer schrieben außer dem Vokalpart einen eigenen Instrumentalpart wie auch selbständige kontrapunktische Orgelstücke[1]). In England tritt die Klavier- (Virginal-)musik selbständig auf. — In den „geistlichen Konzerten" Viadanas vertreten die Instrumente, wenn sie auch obligat sind, doch immer noch die Stelle der Singstimmen (vgl. „Bone Jesu" für Tenor und zwei Posaunen, „Cor meum laude tua" für Alt, Tenor und zwei Posaunen). Schon weit selbständiger ist das Orchester des Emilio del Cavalieri in dem Oratorium „Rappresentazione di anima e di corpo" (1600): eine Geige, eine Lira doppia (Viola da Gamba), ein Clavicembalo, eine Chittarrone, zwei Flauti oder Tibie all'antica. Giov. Gabrieli schreibt sein „in ecclesiis benedicite Domino" für zwei Chöre, eine Geige, drei Zinken und zwei Posaunen; sein „surrexit Christus" für drei Singstimmen, zwei Geigen, zwei Zinken und vier Posaunen.

[1]) Die beiden Gabrieli schrieben kleine selbständige Instrumentalsätze, Sonaten genannt, für 5—22 Stimmen, auch Hans Leo Haßler gab selbständige Intraden und Tanzlieder heraus.

Monteverdi hat schon 1607 ein Orchester mit 32 Instrumenten. Das 17. Jahrhundert bringt namentlich auch für Deutschland wirkliche Selbständigkeit dieses Musikzweigs, eine eigentliche Orchester- oder Instrumentationskunst[1]).

Im übrigen sehen wir aus dem Bisherigen, daß man sich auf Arrangements für gewisse Instrumente[2]) beschränkte; die Streich- und Blasinstrumente aber führten ebenfalls meist die mehrstimmige weltliche und kirchliche Vokalmusik aus (mit konventionellen Verzierungen!), dazu noch kleine Vorspiele und Instrumentaltänze. Zur Wiedergabe solcher Vokalkompositionen durch Instrumente nahm man die letzteren, wie sie eben nach ihrem Umfang (Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßinstrumente) brauchbar waren; andere Gesichtspunkte waren nicht maßgebend. Auch für die Kirchenmusik fanden sie Verwendung in der Weise, daß die Gesangsstimmen zugleich von Instrumenten mitgespielt wurden, sei es zur Verstärkung oder zum Ersatz der einen und anderen Stimme. Dies ward auf dem Titelblatt der Vokalpartitur, namentlich vom 16. Jahrhundert ab, teils durch Abbildungen musizierender Instrumentisten, teils auch durch die Überschrift angedeutet[3]), — z. B. Orlando de Lassus, sacrae can-

---

[1]) Man wird aber wohl mit Riemann annehmen müssen, daß die Improvisationen wie bei den antiken, so bei den mittelalterlichen Instrumentisten eine bedeutende Rolle spielten und es zu respektabeln Leistungen brachten, von denen uns eben, wie es in der Natur der Sache liegt, nichts überliefert ist, weil nichts notiert wurde. Anderseits erinnert Riemann an das schon im 14. Jahrhundert mit obligater Instrumentalbegleitung versehene italienische und französische weltliche Kunstlied (Sammelb. d. I. M. G. VII, 4 S. 529—550 und „Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14.—15. Jahrhundert" von demselben Verfasser, Leipzig 1907).

[2]) Schulen für Flöte, Violine und Viola gab Ganassi del Fontego in Venedig 1535—43 heraus.

[3]) Die Bezeichnung a cappella = reine Vokalmusik einerseits (z. B. Sixtinische Kapelle) und Capelle = Instrumentalkörper anderseits hängt wohl damit zusammen. — Um hier noch ein Wort über das Institut der Kapellknaben anzufügen, so wurden solche „Kapellen" nach dem römischen Muster auch in andern Ländern, in England z. B. ausgedehnter seit dem 14. Jahrhundert, errichtet.

tiones vulgo Motetta appellatae quinque vocum tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu accommodatissimae, liber primus, Venetiis apud Franc. Rampazato 1562. Auch der oft übermäßige Stimmumfang nach der Höhe wie Tiefe mancher Kompositionen jener Zeit weist auf Beiziehung von Instrumenten hin. Welcher Art letztere waren, sagt uns z. B. Praetorius in seinem Syntagma mus., wo er erzählt, er habe einmal die herrliche Motette „Egressus Jesus" à 7 vocum von Jacob van Wert (einem berühmten niederländischen Komponisten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) „mit zwei Theorben, drei Lauten, zwei Cithern, vier Clavicymbeln und Spinetten, sieben Violen de Gamba, zwei Quer-Floitten, zwei Knaben, einem Altisten und einer großen Violen ohne Orgel oder Regal musicieren lassen; welches ein trefflich-prächtige herrliche Resonantz von sich geben also das es in den Kirchen wegen des Lautes der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat". Auch Erasmus von Rotterdam schreibt (Komment. z. XIV. Kap. d. 2. Kor.-Br.), daß sich in den Kirchen Posaunen, Trompeten, Krummhörner und Pfeifen mit dem Klang der menschlichen Stimmen mischten; er ist aber nichts weniger als erbaut von dem „gereusch" und „ungestümen gekree", von den „schendlichen und unerlichen bulliedern und gesang" in den Kirchen (er meint vor allem in England!). Man laufe in die Kirchen wie in ein Spielhaus, um was Lustiges zu hören, halte mit großen Kosten Orgelmacher und Knaben, „die jr leben lang solch kreen allein und darneben nichts guts lernen"; man glaube, Gott werde versöhnt „mit unkeuschem Singen und behend beweglichem Hals". Ein vielleicht übertriebenes, aber gewiß wohl zu beachtendes Urteil über die damalige Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung, speziell in England unter Heinrich VIII.!

Die eigentlichen Musikanten aber, die handwerks-

mäßigen Musiker, die fahrenden Spielleute, die sich aus jenen Minstrels und Jongleurs herausgebildet hatten (die histriones), waren im Mittelalter sämtlich verachtete Leute, weil man ihre schlechten Eigenschaften nicht, wie es billig gewesen wäre, ihren traurigen Lebensbedingungen, unter denen sie verkommen mußten, sondern eben ihrer Tätigkeit als Musikanten zuschrieb; der Sachsen- und Schwabenspiegel bezeichnet sie als Gesindel und erklärt sie samt ihren Kindern als ehr- und rechtlos. Doch waren sie überall gern gesehen, man bedurfte ihrer bei Tanz und Gelage und allen festlichen Veranstaltungen, ihnen danken wir auch die Pflege und weitere Ausbildung namentlich der Blasinstrumente (Pfeifen, Pommer, Schwegel, Zinken usw.). Aus den Kreisen dieser Musikanten und Komödianten (wie aus den Sängern der Kirchen- und Hofkapellen) gingen auch die ersten Berufsschauspieler hervor. Bei ihrem Umherziehen besorgten diese Vagabunden zugleich einen Teil unseres heutigen Postverkehrs und repräsentierten in ihrer Person eine „wandernde Zeitung". In den Städten wurden frühzeitig eigene Stadtpfeifer, Kunstpfeifer und Türmer (Hornsignale beim Anrücken eines Feindes, Blasen eines Liedes am Morgen und Abend von Festtagen, auch mehrstimmiger Choräle, welche Übung sich ja bis heute da und dort erhalten) angestellt. Diese Musikanten spielten gern in C-Dur (von den Gelehrten modus lascivus genannt) und scheinen ähnlich wie die Trouveurs zur Ausgestaltung von dur- und moll-Tonart beigetragen zu haben.

Von der Mitwirkung bei der Kirchenmusik waren diese fahrenden Histrionen schon wegen ihres schlechten Ansehens verwiesen[1]) (das Konzil von Trier 1227 verbot strenge,

[1]) Übrigens wurden in England die Minstrels beizeiten wenigstens ausnahmsweise auch als Kirchensänger und schon um 1300 auch als Instrumentisten wie in Frankreich beim Gottesdienst verwendet; auch das hing mit der Diskantierwut zusammen.

daß die Goliarden und Trutannen über den Sanctus und Agnus Dei ihre Verse sängen). Thomas von Aquino in seiner Summa th. II. qu. 168 art. 3 billigt ihnen zwar zu, ihr Stand sei, wenn sie ein ehrbares Leben führen, an sich nicht sündhaft, während andere, wie die berühmten Prediger Honorius Augustodunus im 12. und Berthold von Regensburg im 13. Jahrhundert, ihnen die Hoffnung auf das ewige Leben absprechen und sie als Gehilfen des Teufels bezeichnen. Im 12. Jahrhundert gesellten sich diesen Leuten auf dem Kontinent wie in England sogar vagabundierende Kleriker und Mönche bei (clerici vagabundi oder Goliarden, von ihnen namentlich lateinische Liebes- und Trinklieder, wie „mihi est propositum in taberna mori“), und im 14. Jahrhundert die fahrenden Schüler (vagi scholares), die z. B. für Tirol eine wahre Landplage wurden.

Schon vom 13. Jahrhundert ab schlossen sich die in den Städten seßhaften Instrumentisten, Kunst- und Stadtpfeifer, Stadtzinkenisten, Turmbläser usw. in Deutschland, England und Frankreich zu Innungen oder Zünften zusammen wie die Meistersänger; im Gegensatz zu den „Fahrenden“ genossen sie die kirchlichen und bürgerlichen Rechte. Als die älteste derartige Musikanteninnung ist die 1288 zu Wien gegründete St. Nikolaibruderschaft zu nennen, die bis auf Joseph II. (1782) unter dem Schutz eines sog. Musikantenvogts oder Spielgrafen stand, während sie in Deutschland, England und Frankreich ihren Zunftmeister, den sog. Pfeiferkönig (roy des menestriers, Stellvertreter des eigentlichen weltlichen Schutzherrn, des „Geigerkönigs“, roi des Violons), und ihren jährlichen Gerichtstag („Pfeifertag“) hatten. Während sich die letzten Meistersinger erst im Jahre 1839 in Ulm mit Übergabe ihrer Innungszeichen an den dortigen Liederkranz auflösten, lebte noch 1838 zu Straßburg hochbetagt das letzte Mitglied der „Pfeifer-

zunft“, der Violinist und Orchesterdirektor Franz Lorenz Chappuy; in Memmingen erhielten sich die letzten Ausläufer sogar bis 1852.

§ 6. Das weltliche Volks- und Kunstlied.

Ähnlich wie der Gregorianische Gesang ist das Volkslied wichtig und bedeutungsvoll geworden für die Weiterentwicklung der europäisch-abendländischen Musik. Es sind uns ja schon im bisherigen Volkslieder in dem reichen polyphonen Gewebe der Kontrapunktisten, namentlich als Tenor ihrer Meßkompositionen, begegnet, und gerade auf diese Weise wurde die Kunstmusik dem Volke näher gerückt, mundgerecht gemacht, es fand darin ein Stück seiner selbst, wie andererseits die Kunstmusik durch Anschluß an diese kernigen Melodien nur gewinnen konnte. Sodann aber bietet das Volkslied, das weltliche wie das geistliche, eine Art Vermittelungsstufe zwischen den Formen des Gregorianischen Gesangs und unserer heutigen Musik. Wie wir schon oben bemerkten, spielt hier gerade die einfache Choralantiphone und dann die Sequenz ihre Rolle; an diese einfachen, unserem abendländischen Musikdenken und -fühlen entsprechendsten Weisen knüpfte der Volksgesang an, aus ihnen bildete er sich heraus, und es wäre ein leichtes, die gemeinsamen Motive in beiden zu entdecken. Das einzelne Volkslied selbst ist natürlich sozusagen wieder freien Ursprungs, aus dem Volke selbst herausgewachsen, von fahrenden Sängern und Musikanten erfunden und verbreitet, gewöhnlich nicht Produkt eines einzelnen bekannten Komponisten, sondern eines Unbekannten und im letzten Grunde des Volkes selbst, das es eben aufnahm und sich zu eigen machte, weil es ihm entsprach und gefiel. So erzählt die Limburger Chronik[1]) zum Jahr 1351,

[1]) Eine Handschrift aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit Berichten über Volksgesang und Instrumentalmusik, mit Namen und Bruchstücken vieler weltlicher Lieder, aber ohne Melodien.

daß man in Deutschland ein Lied sang, „das war gemein zu pfeiffen und zu trommeten und zu allen Freuden"; und zum Jahre 1374 berichtet sie von den Liedern eines mit dem Aussatze behafteten Barfüßermönchs: „und was er sang, das sungen die Leute alle gern, und alle Meister pfiffen und andere Spielleut furten den Gesang und das Gedicht"; „und war das alles lustiglich zu hören" — freilich eine seltsam klingende Bemerkung der Chronik, wenn man z. B. die wehmütig rührenden Klagen des Unglücklichen vernimmt:

Mai, Mai, Mai,
Du wunnigliche Zeit
Menniglicher Freude geit
Ohne mir, wer meinte das? —
Man weist mich Armen vor die Tür
Untreu ich spür
Zu allen Zeiten!

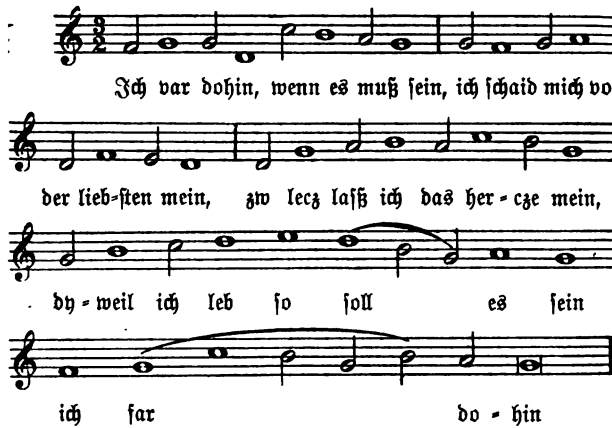
In seiner schlichten und gemütvollen Art ist das Volkslied, zumal das deutsche, im Unterschied von der wohlgepflegten Gartenblume des Kunstlieds einer einfachen, anspruchslosen Feld- und Wiesenblume zu vergleichen.

Aus dem 15. Jahrhundert haben wir verschiedene Aufzeichnungen deutscher Volkslieder. Außer dem Lied „Unlust det dich grüßen, din lib und och din gut" in einem Kodex aus dem Stift St. Blasien (jetzt in Karlsruhe) haben wir solche als Anhang zu dem musikalischen Kompendium des H. de Zeelandia, eines der frühesten niederländischen Kontrapunktisten, in der Universitätsbibliothek zu Prag. Dann wurden viele deutsche Volkslieder kunstreich zwei- und mehrstimmig bearbeitet von den Meistern der deutschen Schule, wie Finck, Mahu, Lemlin, Isaak u. a. (Heinrich Isaak, Arrigo Tedesco, ungefähr 1450 geb., ein Stern erster Größe am deutschen Himmel, wenn er vielleicht auch von Geburt kein Deutscher ist, bekannt durch sein Lied „Insprück ich muß dich lassen", sowie „Mein Freud allein in aller Welt", das

Ambros ein Juwel von unschätzbarem Werte und eines der schönsten Liebeslieder aller Zeiten nennt)[1]; herrliche dreistimmige Bearbeitungen von deutschen Volks- resp. Kunstliedern finden sich im Locheimer Liederbuch[2] (vgl. M. E. Nr. 13), und auch die Lauteniſten und Organiſten nahmen

Nr. 13.

Deutsches Volkslied aus dem Locheimer Liederbuch.



ſich dieſer Melodien an, um ſie für ihr Inſtrument zu bearbeiten.

Daß die niederländiſchen Meiſter fleißig ihre eigenen Volkslieder verwerteten, liegt auf der Hand. Der genannte

[1] Vgl. hierzu Liliencron, Deutſches Leben im Volkslied um 1530, wo ſich viele dieſer Lieder mit Melodien und mehrſtimmigen Sätzen in moderner Notierung finden (1884), ſowie: Die hiſtoriſchen Volkslieder der Deutſchen vom 13.—16. Jahrhundert, 5 Bde., 1869.

[2] Eine Handſchrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts mit 41 Liedern (meiſt Liebesliedern) wohl aus der Wende des 14. Jahrhunderts, davon 40 mit Melodien.

Zeelandia bearbeitete solche mit flämischem und französischem Text. Das schon im 14. Jahrhundert verwendete „l'omme armé“ haben wir oben S. 27 erwähnt. Ihre Melodien sind uns meist nur aus dem cantus firmus der später darüber geschriebenen mehrstimmigen Kompositionen bekannt, von einigen auch der ganze Text, wie z. B. von „cent mille escus“. Naturgemäß sind die französischen Weisen (wie noch heute die französische Chanson) viel leichtfüßiger als die deutschen (vgl. M. E. Nr. 14). Ein so verwendetes englisches Lied heißt „fortuna desperata“.

Nr. 14.

Französisches Volkslied (bei Anton Busnois um 1467—1480. S. Kiesewetter, l. c. Nr. 3).

Die spanischen Volkslieder (z. B. una musque de Buscaya) scheinen damals eine weit untergeordnetere Rolle gespielt zu haben als die übrigen; die Bedeutung der Romances und Villancicos wurde schon erwähnt. Auch in Italien, wo die importierten „canzoni alla francese“ im 16. Jahrhundert beifällig aufgenommen wurden, fand sich wenig Selbständiges in dieser Musikgattung. Wohl hatten die sog. Laudesi oder Laudisti, ein im 14. Jahrhundert zu Florenz gegründeter, an die deutschen Meistersinger erinnernder frommer Verein von Handwerkern und Bürgern,

ihre an das Volkslied erinnernden Loblieder (Laudi), die sie zu bestimmten Zeiten in den Kirchen vortrugen; wohl hatte man eine Art kontrapunktierter Gesänge im Volkston, die teils ernsten, teils scherzhaften Strombotti und Frottole[1]), die canzoni villanesche, Villanellen oder Villoten, die frivolen Villote alla Napoletana (von Perissone Cambio, Baldassare Donati u. a.), Balladen oder Ballette (Tanzlieder), Barcajuole (Schifferlieder), die sog. Fa-la und Vinate (Trinklieder), aber alle diese enthalten nur Anklänge ans Volkslied und konnten niemals seine Stelle vertreten. Was in Italien besonders gepflegt und ausgebildet wurde, war mehr das Kunstlied, das 3—6stimmige Chorlied weltlichen, meist erotischen Inhalts, das sog. Madrigal, das im 16. Jahrhundert in Italien und England zu so hoher Blüte gelangte, einen einfacheren, leichteren, gefälligeren, dem Text (gewöhnlich ein kleines Liebesgedicht oder ein komischer Stoff) mehr entsprechenden Kontrapunkt, ja vielfach die homophone Schreibweise bevorzugte und dadurch einerseits zur Überleitung zum einfacheren und ausdrucksvolleren Kirchenstil diente, andererseits infolge späterer Bearbeitung für eine Singstimme und Instrumente (z. B. für Gesang mit Laute schon 1536 durch Willaert) Vorgänger der begleiteten Monodie wurde. Das Madrigal war die Kammermusik dieser Zeit. Der eine Typus ist der Nachfolger der Frottola und wie diese italienischen Ursprungs, der andere beruht mehr auf der niederländischen Technik. Es ist 3—8-, meist aber 5stimmig und die alten Tonarten werden schon chromatisch durchbrochen. Die erste uns bekannte Madrigaliensammlung stammt aus dem Jahr 1533; 1558 gab der Niederländer Jachet Arcadelt den 1. Band seiner berühmten 5stim-

[1]) Bei Petrucci erschienen 1504—1508 9 Bände mit etwa 600 Frottolen von Italienern. — Vgl. auch die für die Ausbildung des akkordisch-harmonischen Vokalstils wie der dynamischen Nuancierung wichtigen Echo- und Dialogokompositionen.

migen Madrigale heraus. Als seine nächsten Nachfolger nennt H. Riemann: Jachet von Berchem, Giacques de Wert, Hubert Waelrant, Costanzo Festa (der erste italienische Madrigalist), Adrian Willaert, Claudio Merulo, Cipriano de Rore (Madrigali cromatici 1544), Gesualdo di Venosa, Luca Marenzio, Orazio Vecchi, Orlando Lasso; in England, wo das Madrigal echt nationalen Charakter annahm und zum Liebenswürdigsten und Besten gehört, was die englische Kunst geschaffen, ragen hervor Thomas Morley, Orlando Gibbons, John Dowland, John Bennet u. a., wenn sie auch an die genialen Chromatiker dieser Gattung Ciprian de Rore, Luca Marenzio und Gesualdo nicht heranreichen[1]).

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß H. Riemann von einer respektabeln Blüte des Kunstlieds durch 200 Jahre vor dem Aufkommen der Madrigalien des 16. Jahrhunderts namentlich in Italien und Frankreich spricht; danach müßte man unterscheiden: die Epoche der Blüte des mit Instrumenten begleiteten Kunstlieds in Italien, Frankreich usw. (Madrigal, Caccia, Ballade, Rondeau) etwa um 1300—1500, und die Epoche der Blüte der polyphonen Kirchenmusik und des a cappella-Stils 1450—1600. Eng damit zusammen hängt die Frage des Aufkommens der Chromatik. Riemann behauptet (und führt dies in seiner Neuausgabe jener Kunstlieder praktisch durch), wenn man das damalige Transpositionswesen recht verstehe, finde man im italienischen Kunstlied des 14. und 15. Jahrhunderts schon ausgesprochene Chromatik und Dur- und Mollcharakter, und man tue allgemein gut, den Unterschied zwischen dem harmonischen Empfinden des

[1]) Als feingegliederte poetische Form erscheint das Madrigal schon bei Petrarca und Boccaccio. Auch musikalisch wurde es als mehrstimmiges Chorlied erotisch-lyrischen Inhalts in Italien schon im 13., in Frankreich im 14. Jahrhundert gepflegt (Meister: Casella, Jacopo da Bologna, Franc. Landino u. a.).

14.—15. Jahrhunderts und unserem heutigen möglichst klein anzunehmen, dann stoße man selten auf Ungereimtes. Eine andere Ansicht vertritt Th. Kroyer in seiner Schrift: „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts" (Publikationen der J. M. G. 1902, Beiheft IV). Er nennt Chromatik im engeren Sinn die akzidentale Alteration anderer als der erlaubten Töne F, G, C, H und E (also: as, dis, des usw.), im weiterem Sinn jede Freiheit gegen die Theorie. Zuerst fänden wir Chromatik bei Festa, Messer Claudio, Arcadelt und Willaert. Das Titelbeiwort „cromatico" bezog sich anfangs nur auf mittelbares Chroma und auf lebhaftere Bewegung („a note negre"), so bei Rore, Ruffo, Martoretta, Aretino; im eigentlichen Sinn gilt es bei Orso, Tudino, Fiesco, Agostini, Rocco Rodio und vor allem Vicentino. Die chromatische Bewegung gipfelt in Caimo, Rodio, Luca Marenzio und Gesualdo Principe da Venosa, welch beide letztere ihre genialsten Vertreter und „die Romantiker des 16. Jahrhunderts" genannt werden dürften.

Noch sei erwähnt, daß man schon früher, außer der Instrumentaltanzmusik mit Geige, Schalmei, Sackpfeife und Doppelflöte zum Tanz der Ritter und Damen und der Jongleurs, auch Tanzlieder kannte, Reihentänze (Carols, Rondet de Carols oder Rondeau, „umme gende tentz", engl.: Roundel und Virelay = Ringellied) und Hüfttänze (Espringale oder Espringerie, „springende tentz"), auch die Ballade (ursprünglich Ballett, „cent quatre vingt huit balletes ou ballades" von einem Trouveur am Ende des 13. Jahrhunderts) war ursprünglich ein Tanzlied. U. a. hat uns Guillaume Machaud Tanzlieder hinterlassen. Die weitere Geschichte des Tanzes als der Wurzel aller späteren Instrumentalformen (Suite, Partita, Sonata usw.) gehört der nächsten Periode an.

Eine Mittelstellung zwischen dem weltlichen Volkslied und dem Kirchenlied nehmen die Gesänge der geistlichen Schauspiele ein, auf die wir nun einen kurzen Blick werfen wollen.

§ 7. Die mittelalterlichen Mysterien und das geistliche Volkslied.

Der christlich-liturgische Gottesdienst, zumal die feierliche Messe, trugen genug dramatische Elemente in sich, ja die letztere war an sich ein religiöses Schauspiel eigener Art. Ambros (Grenzen der Musik und Poesie S. 82) sagt über sie geradezu: „Das große Gesamtkunstwerk, diesen mächtigen zusammenklingenden Akkord, in welchem die einzelnen Künste die Töne bilden, braucht man nicht erst mit Richard Wagner als ‚Kunstwerk der Zukunft' zu bezeichnen, wenn man es nicht mit Wagner im Theater, sondern wenn man es in der Kirche sucht. Die katholische Kirche besitzt in der feierlich heiligen Pracht ihres Gottesdienstes dieses Gesamtkunstwerk seit Jahrhunderten . . . die Messe, die in ihrer dramatischen Entwickelung selbst ein hohes Gedicht ist." Es ist daher nicht zu verwundern, wenn im Laufe des Mittelalters der eine und andere Teil noch mehr dramatisches Gepräge erhielt, wenn außer den streng liturgischen noch andere außerhalb liegende Elemente herangezogen wurden, wenn dem Volke eine intimere Beteiligung eingeräumt, wenn eigene religiöse oder geistliche Schauspiele nicht nur in der lateinischen, sondern auch in der Volkssprache herausgebildet wurden, die sog. mittelalterlichen Mysterien (auch Miracles genannt), die Anfänge unserer dramatischen Kunst [1]).

Schon in sehr früher Zeit (4. Jahrhundert und namentlich 8. und 9. Jahrhundert) findet sich der Vortrag der

[1]) Auch weltliche Dramen mag es im frühen Mittelalter gegeben haben, erhalten ist uns aber nichts davon.

Leidensgeschichte Jesu in der Art, daß die Worte Christi durch den Vortragenden besonders hervorgehoben wurden. Später, nachweisbar vom 12. Jahrhundert ab, wurden dann die darin sprechenden Personen wirklich auch durch verschiedene Kleriker und das Volk (die Turba) durch den Chor dargestellt, wie heute noch die „Passion" in der katholischen Kirche im cantus planus mit Choreinlagen da und dort in der Karwoche gesungen wird. Später wurde die „Passion" von vielen Meistern mehrstimmig lateinisch und deutsch bearbeitet, und zwar in zweifacher Form entweder erzählend (mehrstimmig motettisch), oder dramatisch mit verteilten Rollen, je lateinisch und deutsch. Von ersterer Form zählt O. Kade (Die ältere Passionskomposition bis 1631) 13 lateinische und 6 deutsche Passionen auf (von Obrecht, Ciprian de Rore, Ruffus, Gallus, Gesius, Burck, Steurlin, Macholt u. a.), von der zweiten 20 lateinische und 19 deutsche (von Orlando, Reiner, Asola, Vittoria, Byrd, Walther, Meiland, Besler, Vulpius, Schütz u. a.). Ähnlich wurde es an Ostern in den Auferstehungs- und Osterspielen, an Weihnachten und anderen Festzeiten gehalten[1]). Diese kirchlichen Darstellungen erfuhren immer weitere Ausdehnung, an Stelle der lateinischen trat die Volkssprache, es wurden vom 12. Jahrhundert an Begebenheiten aus dem Alten und Neuen Testament wie aus der Heiligenlegende dargestellt, über Italien, England, Spanien, namentlich aber Frankreich und Deutschland breiteten sich diese beim Volke sehr beliebt gewordenen Schauspiele aus, das Volk bekam immer größeren Einfluß, aus den geistlichen wurden mehr eigentliche Volks-

[1]) Aus dem 9. Jahrhundert haben wir ein liturgisches Drama „Die Anbetung der drei Könige", aus dem 11. Jahrhundert drei Mysterien „Die klugen und törichten Jungfrauen" — alle mit Neumennotierung. Vgl. dazu Coussemaker, Drames liturg. du moyen-âge, Rennes 1860. Von deutschen Stücken aus dem 12.—14. Jahrhundert sind Notierungen nicht erhalten, dagegen von französischen.

schauspiele und Volksbelustigungen, die oft mehrere Tage in Anspruch nahmen und 100 und mehr Darsteller erforderten; die Kirche genügte nicht mehr, man zog auf die Straßen, Märkte und Kirchhöfe, die Weihnachts- und Passionsschauspiele, die Auferstehungs- und Osterspiele und die „Marienklagen" verloren immer mehr ihren religiösen Charakter und ihre kirchliche Bestimmung, komische Figuren wie Krämer, Quacksalber und Teufel, Possen und Narrheiten aller Art fanden Eingang und nahmen überhand, es entstanden im 14. und 15. Jahrhundert eigentliche Fastnachts- und Kirchmeßspiele, und die Esels- und Narrenfeste mit den ausgelassensten Narrheiten wurden sogar in der Kirche gefeiert, dabei wurde das Eselsgeschrei nachgeahmt (prosa de asino „Orientis partibus"), gespielt und getanzt, ein Kapitalunfug, der sich trotz aller kirchlichen Verbote bis ins 16. Jahrhundert erhielt.

Zur Aufführung der geistlichen Schauspiele entstanden eigene Gesellschaften, wie die Confrérie de la passion (später de la Bazoche mit ihren „Moralitäten", und die enfans sans soucis), die Compagnia del Gonfalone in Rom und die Batuti in Treviso, während in Deutschland Meistersinger, Bürger, fahrende Musikanten, Jongleurs, Schüler und Chorknaben sich der Spiele annahmen.

Des namentlich im 16. Jahrhundert blühenden lateinisch-deutschen Schuldramas[1]), sowie der einst mit großem szenischen Apparat aufgeführten Jesuitenspiele (Jesuitenkomödie, Klosterdrama), die schon wie Rich. Wagner „eine Vereinigung aller Künste im Rahmen des Dramas" anstrebten, sowie der im 16. Jahrhundert in den Klöstern gepflegten Oratorien sei hier wenigstens Erwähnung getan.

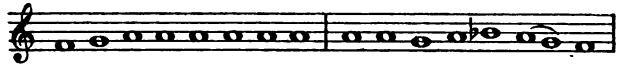
[1]) Vgl. darüber u. a. R. von Liliencron, Die Chorgesänge des lat.-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert: V. f. M. 1890, S. 309—387, mit Musikbeispielen.

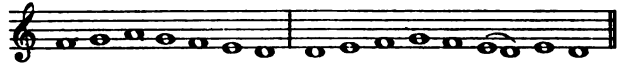
In Italien findet sich seit dem 14. Jahrhundert, namentlich aber im 16., eine Art weltlicher Schauspiele mit Musik; da letztere meist den Zwischenakten vorbehalten war, so hießen sie „Intermezzi" oder „Intermedii". Solche wurden im 16. Jahrhundert am Hofe zu Ferrara, zu Bologna, Venedig, Florenz und an anderen Orten aufgeführt. Manchmal wurde auch eine mimische Komödie, eine Pantomime, vom Chor mit Madrigalen begleitet; derart war der „Antiparnasso" von Orazio Vecchi (1594 zu Modena aufgeführt) mit der grotesken Judenszene. Die Bewegung führt schon ins nächste Jahrhundert mit seiner Musikreform. Das geistliche Volksschauspiel dauerte bis ins 17. Jahrhundert. Bis heute hat sich nur ein bemerkenswerter Rest desselben erhalten im Oberammergauer Passionsspiel, dessen nicht ganz entsprechende Musik übrigens aus dem 19. Jahrhundert stammt. — In den Spielen des 12. und 13. Jahrhunderts hatte der Gesang eine große Bedeutung, er schloß sich im Anfang naturgemäß eng an die Gregorianische Rezitationsweise an, bei den Osterspielen wurde z. B. auch die kirchliche Sequenz „victimae paschali laudes" und das „Te Deum laudamus" abgesungen, in den sog. „Marien- und Magdalenenklagen" tritt zu dem rezitativen und psalmodischen ein pathetisch klagendes Element (vgl. M. E. Nr. 15). Je dramatischer die Spiele wurden und je mehr Scherz und Posse dabei überhandnahm, desto populärer wurde auch die Musik, sie streifte in manchen Gesängen an die Gassenhauer- und Bänkelsängerweisen, während in den früheren, auch in den lateinischen Spielen das Volk immer wieder, namentlich am Anfang und Schluß, durch edle geistliche Volkslieder, wie „Christ ist erstanden", „Nu bitten wir den hl. Geist" u. a., sich beteiligte. Dies führt uns von selbst auf die Besprechung des geistlichen Volks- und Kirchenlieds in dieser Zeit.

Nr. 15.

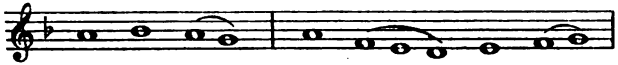
„Magdalenenklage" aus einem Frisinger Prozessionale des 14. Jahrhunderts (Ambros, II. S. 304).

Ambae Mariae.





Magdalena. hic vertat se ad homines brachiis extensis,



hic percutit pectus,

hic manus elevet,

hic inclinato capite sternat se ad pedes Christi.

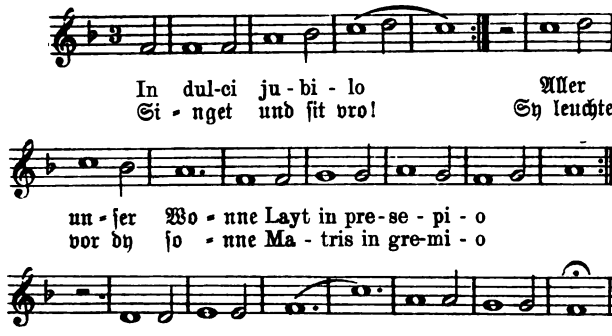
Die geistlichen Lieder, die in unserer Periode gedichtet und gesungen wurden, berechnen sich wohl nach Tausenden. Schon ums Jahr 1148 schreibt der Reichersberger Propst Gerho in seiner Psalmerklärung: „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache, am meisten ist dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohltönenden Liedern geeignet ist." Außer den obengenannten standen schon im 11. und 12. Jahrhundert in praktischem Gebrauch: „Ju in die erde leite Aaron eine gerte", „er ist gewaltik unde stark, der zu wihenacht geboren wart", „Krist sich ze marterene gap", „in Gottes Namen faren wir", „Christ fuor gen Himmele", „ein Kindelein so lobelich" u. m. a. 43 Liedertexte sind uns aus dem 12. Jahrhundert erhalten. Neben den frei gedichteten Kirchenliedern finden wir namentlich auch viele Übersetzungen lateinischer Kirchenlieder, Umdichtungen lateinischer Psalmen, Hymnen (u. a. auch des „Veni creator" = Kume Schöpfar Geist) und Antiphonen (von Joh. von Salzburg und im 15. Jahrhundert Heinr. von Laufenberg). Das Kyrie eleison, das bekanntlich sehr früh vom Volke mit vielen Wiederholungen gesungen wurde, findet sich seit dem 12. Jahrhundert vielfach refrainartig am Schluß von Liedversen oder -strophen, weshalb man vom 13. Jahrhundert an die Kirchenlieder auch Leisen, Kirleise, Kirleis nannte. Neben den Liedern der Geißler[1]) (z. B. „Nu ist die Betevahrt also her") bringt uns das 14. Jahrhundert auch die halb lateinischen halb deutschen geistlichen Lieder, wie „In dulci jubilo nun singet und seid froh" (M. E. Nr. 16), das in Text und Melodie voll Innigkeit und Lieblichkeit den milden Glanz der Weihnachtsfreude

[1]) Vgl. die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugos von Reutlingen, herausgegeben von Paul Runge, Leipzig 1900.

widerstrahlt[1]). Auch das herrliche Osterlied „Dû lenze guot, des jâres tiurste quarte" stammt aus diesem Jahrhundert der Blüte des weltlichen wie geistlichen Volksgesangs. Der Minne-, ja sogar der Meistersang hatte beigesteuert; geradezu vorbildlich für die Form des Kirchenlieds wurden z. B. u. a. die lieblichen Kreuz- und

Nr. 16.

Kirchenlied: „In dulci jubilo" (nach Hoffmann, Böhme und Dreves).



Marienlieder eines Spervogel, Walther v. d. Vogelweide, Konrad von Würzburg im 13. Jahrhundert. Ungemein reich an geistlichen Liedern war sodann das 15.[2]) und vollends das 16. Jahrhundert. Erwähnt sei, daß man den geistlichen Liedern auch Weisen von weltlichen zugrunde legte, was man etwa mit den Worten andeutete:

[1]) Außer dieser „Mischpoesie" kannte man noch die „Gloſſenlieder", in denen einem lateinischen Satz immer gleich die deutsche Übersetzung folgte.
[2]) Aus dieser Zeit z. B. auch die slawischen Kirchenlieder der böhmischen und mährischen Brüder.

„im Ton" oder „in der Weise", z. B. „im Hildebrandton" oder „der Kuckuck hat totgefallen" u. ä.

Von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an haben wir endlich Sammlungen deutscher Kirchenlieder und Gesangbücher, und es sind aus der Zeit von 1470—1518 mehr als 50 Drucke kirchlicher Lieder in deutscher Sprache in Gebetbüchern und eigenen Sammlungen bekannt geworden, worunter z. B. das der Klara Hätzlerin zu Augsburg 1471 mit 14 geistlichen Liedern von Johann von Salzburg, Muskatblüt, Hermann von Sachsenheim, Suchenwirt u. a. Phil. Wackernagel zählt 1448 Kirchenlieder vor der Reformation. Das älteste evangelische Gesangbuch mit Musiknoten stammt aus dem Jahre 1524 (8 Lieder mit vier Melodien), sonst kennen wir bis 1524 vier lutherische Gesangbücher, bis 1600 über 50, während das älteste, wenigstens bis jetzt bekannt gewordene, katholische Gesangbuch mit Musiknoten dem Jahre 1537 angehört („Ein New Gesangbüchlein von M. Vehe"); später folgten andere, darunter Leisentritts Lieder und Psalmen 1567, wie überhaupt die Reformation auch für die Verbreitung des katholischen Kirchenlieds nicht ohne Einfluß blieb.

Daß das deutsche Kirchenlied durch die Tätigkeit Luthers[1]) einen gewaltigen Aufschwung nahm (wobei natürlich der neuerfundene Notendruck sehr zustatten kam), liegt nicht nur an der stärkeren Heranziehung desselben zum liturgischen Gottesdienst durch ihn (im 14. und 15. Jahrhundert findet es sich beim liturgischen Gottesdienst nur in Verbindung mit den lateinischen Sequenzen und der Predigt, um so mehr ward es beim außerliturgischen Gemeindegesang längst beigezogen), sondern auch an seiner Person; „musicam hab ich allzeit lieb gehabt", sagt er selbst

[1]) Nicht so Calvins, der mit seiner gewalttätigen Lehre, wenn's möglich gewesen wäre, auch die Tonkunst vernichtet hätte.

und schätzt diese Kunst nach der Theologie am höchsten, weil sie allein Ruhe und Freude des Herzens gewähren könne wie die Theologie, weshalb er auch die Jugend stets zu dieser Kunst gewöhnt wissen wollte, „denn sie macht feine, geschickte Leute. Man muß musicam von Rothwegen in den Schulen erhalten, und ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an!“ Ohne seine ganze Tätigkeit auf diesem Gebiete voll würdigen zu wollen, sei noch angeführt, daß er an den alten deutschen und lateinischen Kirchenliedern große Freude hatte und voll Lobes für dieselben war; er sagt einmal: „„Daher sind die feinen schönen Gesänge, lateinisch und deutsch, von den alten Christen gemacht worden, als da wir singen „Christ ist erstanden von der marter alle“ usw. Im Papstum hat man feine Lieder gesungen: „der die Hölle zerbrach“, item „Christ ist erstanden“, das ist vom Herzen wohl gesungen. Zu Weihnacht hat man gesungen: „Ein Kindelein so löbelich“, zu Pfingsten hat man gesungen: „Nun bitten wir den hl. Geist“. In der Messe hat man gesungen das gute Lied: „Gott sei gelobet und gebenedeiet“.““ In der Vorrede zu seinen „Begrebnisgesengen“ vom Jahre 1542 sagt er: „Zudem haben wir auch zum guten Exempel, die schönen Musica oder Gesenge so im Babstumb, in Vigilien, Seelenmessen und begrebnisen gebraucht sind, genommen, der etliche in dis büchlein drucken lassen, und wollen mit der Zeit derselben mehr nennen.“ Auch Melanchthon bemerkt einmal (zum 24. Art. der Augsb. Konf.): „Wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen weniger deutsche Gesänge gesungen worden, so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen; darum ists so neu nicht.“ Aus all dem folgt klar, daß die unbefangene Forschung mit vollem Recht über Luther als den „Vater und Erfinder des deutschen Kirchenlieds“ längst hinweggegangen

ist. Unter den 37 ihm als Dichter zugeschriebenen Liedern mögen sich noch manche Bearbeitungen und Umdichtungen finden; bezüglich der Melodien aber erwähnen wir nur das Zeugnis des Prot. Wilh. Nelle in seiner „Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenlieds" (1904): „Mit Sicherheit kann Luther keine Melodie zugeschrieben werden, auch nicht ‚Ein feste Burg'." — Doch Luthers Verdienst steht ungeschmälert in seiner organisatorischen Tätigkeit, in der Beiziehung von Dichtern und Komponisten. Selbstverständlich lehnte man sich zuerst an die alten lateinischen Gesänge, an das alte Kirchenlied, an das geistliche und weltliche Lied, sowohl was Dichtung als was Melodie betrifft. Die schon im 15. Jahrhundert gebildeten Kirchenchöre und Kantoreien (darunter auch die berühmte Thomaskantorei zu Leipzig) erhielten ungeahnten Aufschwung und viele Neuschöpfungen. Da gerade wurde der neue „protestantische Choral" ein- und namentlich mehrstimmig gepflegt und gehegt. War es zuerst noch die niederländische Kontrapunktik mit der Melodie im Tenor, so trat in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an ihre Stelle ein mehr harmonischer Satz mit gewisser herber Strenge und der Melodie in der Oberstimme. Schon „das geistliche Gesangbüchlein" von Wittenberg 1524 enthält 38 deutsche und 5 lateinische, in der Ausgabe von 1551 schon 78 deutsche und 47 lateinische Lieder in drei- bis fünfstimmiger Bearbeitung von den Kapellmeistern Joh. Walther und Konrad von Ruppich. An Komponisten dieser Richtung sind außer den beiden bedeutendsten Deutschen des 16. Jahrhunderts, Ludwig Senfl und Hans Leo Haßler, zu nennen: Lukas Osiander, Lukas Lossius, Sethus Calvisius, Joachim Burgk, Barth. Gesius, Hier. Praetorius und last not least Johann Eccard, ein Schüler Orlandos, † 1611 in Berlin, wo man seine fünfstimmigen Kirchenlieder noch heute singt. — Eine ähnliche

Erscheinung in England war die Bearbeitung der Gesänge des „Common Prayer Book“ durch Rob. Stone (Mitglied der Chapel Royal) in fünfstimmiger Harmonisation.

Beim einstimmigen Gesang in der Kirche aber wirkte die Orgel mit, der wir noch einige Worte widmen müssen.

§ 8. Die Orgel und das Orgelspiel. Die Anfänge des Klaviers [1]).

Solange die Orgeln noch so schwerfällig waren, wie im Anfang, wo z. B. eine Orgel von Wincheſter um 950 erwähnt wird mit 400 Pfeifen und 26 Blasbälgen, die von 70 Kalkanten und zwei Organisten bedient werden mußte, eine Orgel in Halberstadt (12. Jahrhundert) mit 20 Bälgen für 10 Kalkanten, konnte an eine größere Verbreitung und Verwendung in der Kirche nicht gedacht werden. Die ältesten Orgeln hatten wohl nur den Umfang einer Oktave, der aber zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert wohl verdreifacht wurde. Vom Ende des 14. Jahrhunderts sodann findet man alle gebräuchlichen Klavierinstrumente in chromatische Oktaven geteilt. Schon im 9. und 10. Jahrhundert sind namentlich in Deutschland manche Fortschritte im Orgelbau zu beachten; vom 12. Jahrhundert an kamen die sog. Portative (kleine tragbare Orgeln), später die Positive und Regale (kleine Orgeln zum Aufstellen) in Brauch; doch erst das 14. und 15. Jahrhundert bringt größere Vollkommenheit, und aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind z. B. in Wien, Erfurt, Braunschweig, Straßburg, Salzburg, Bamberg, Nürnberg noch Orgelwerke vorhanden, die noch heute unsere Bewunderung verdienen. Wohl fast alle Städte Deutschlands, Frankreichs,

[1]) Vgl. A. G. Ritter, Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884, O. Wangemann, Geschichte der Orgel² (1887) und Töpfer, Orgelbau, Weimar 1888.

Englands und Italiens bekamen in dieser Zeit ihre Orgeln und Ende des 16. Jahrhunderts finden wir schon sämtliche heute noch gebräuchliche Pfeifenarten (Lippen- und Zungenpfeifen aus Kupfer, Zinn und Holz). Der Gebrauch des Pedals (ob schon von Ludwig de Vaelbeke in Brabant, † 1312, erfunden?) ist in Deutschland schon 1418 urkundlich nachweisbar, also lange bevor es von Bernhard dem Deutschen 1470 in Venedig eingeführt wurde. Von da an erhielten allmählich alle Kirchen (nur Lyon und die Sixtinische Kapelle machen eine Ausnahme) eigene Orgeln, als passendstes Instrument speziell für Begleitung des Gesangs. Die kleineren Instrumente blieben aber auch außerhalb der Kirche in Verwendung.

Diese Begleitung war nun anfangs, wie schon erwähnt, eine sehr armselige und schwerfällige, das Quintieren und Diskantieren löste die einstimmige Begleitung ab und erhielt sich lange Zeit. Erst im 15. Jahrhundert versuchte man polyphone Gesangsstücke selbständig auf der Orgel vorzutragen, und daraus entwickelte sich allmählich das eigentliche selbständige Orgelspiel, das den Gesang einzuleiten, zu begleiten und durch Postludien abzuschließen hatte; es entstanden die fugierten Ricercari, die kontrapunktischen Canzoni, die Toccaten, Intonazioni, Phantasien und Fugen. Ähnlich den Lautenisten hatten die Organisten noch bis ins 18. Jahrhundert eine eigene Tabulatur[1]), und zwar bediente man sich bei der deutschen Orgeltabulatur übereinandergesetzter großer und kleiner Buchstaben mit einem oder zwei Strichen für die ein- oder zweigestrichene Oktave (woher noch heute diese Bezeichnungen) ohne Linien, in der italienischen der Mensuralnoten mit Notensystemen.

Der Dom S. Marco in Venedig führt die Reihe

[1]) Noch Seb. Bach bediente sich ihrer mitunter.

seiner Organisten bis auf 1318 zurück, darunter finden sich glänzende Namen, wie Jachet Fiammingo, Jacob Buus, Willaert, Cipr. de Rore, Claudio Merulo (Schöpfer des italienischen Toccatenstils), Andrea und Giovanni Gabrieli, von denen uns Kompositionen überliefert sind. Aus Florenz werden Francesco Cieco, Antonio dell' Organo und Squarcialupo im 14. und 15. Jahrhundert rühmend genannt, außerdem Francesco Landino (ca. 1325 bis 1390) und Paolo Turrettini (1472 Organist in Lucca, beide gleich Paumann und Schlick blind geboren); alle überragte der Organist von St. Peter in Rom am Ende des 16. Jahrhunderts, Girolamo Frescobaldi, aus dessen Orgelwerken F. X. Haberl bei Breitkopf & Härtel eine Sammlung erscheinen ließ.

In Deutschland ist Konrad Paumann aus Nürnberg († 1473 zu München) mit seinem „Fundamentum organisandi" (1452) der Vater des Orgelspiels. Er soll alle Instrumente verstanden und auch die Orgeltabulatur erfunden haben. Weiter sind zu nennen: Paul Hofhaimer (1459—1537), sein Schüler Joh. Buchner (1483 bis ca. 1540, war Organist in Konstanz, sein „Fundamentbuch" gehört mit dem „Buxheimer Orgelbuch" zu den ältesten Orgelkompositionssammlungen), die Organistenfamilie Koch aus Zwickau, Arnold Schlick der Ältere (gab 1511 den „Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stiften und Kirchen, so Orgel halten oder machen lassen, hochnützlich", und 1512 eine Liedersammlung für Orgel und Laute in Tabulatur heraus, das älteste gedruckte Instrumentalwerk), Hermann Finck (1527—1558), Wolf Heinz (1530 Organist in Halle), Bernhard Schmid in Straßburg (Tabulaturbuch 1577), Jacob Paix in Lauingen (Tabulaturbuch 1583), Gregorius Meyer (1530 Organist in Solothurn), Samuel Scheidt in Halle, der

aber mit H. Schein, Gr. Aichinger und Chr. Erbach erst anfangs des 17. Jahrhunderts blühte. Erwähnt sei auch Ammerbachs Orgel- und Instrumenttabulatur 1571 mit einer Anweisung zum Spielen der Tasteninstrumente.

Von englischen Virginal- und Orgelspielern (beide waren in jener Zeit immer in einer Person vereinigt) seien genannt: Abt Digon († 1509), Rob. Fairfax (geb. 1460), im 16. Jahrhundert Merbecke, Tye, White, Th. Tallis, Morley, John Bull und W. Byrd (viele ihrer Kompositionen enthalten in dem sog. „Queen Elizabeths Virginal Book", einem Manuskript im Fitz William-Museum zu Cambridge mit ca. 300 Klavier- und Orgelstücken, Liedern und Variationen, Präludien und Tänzen). Auf Grund von neuestens für die „Plain song and Mediaeval Music Society" herausgegebenen englischen Dokumenten kam Dr. J. Wolf in Berlin zu folgenden Ergebnissen: „England hat im Anfang des 14. Jahrhunderts bereits eine der Tabulatur Paumanns (bisher als die älteste angenommen) entsprechende ausgebildete Orgelnotation besessen und hat sich beim Orgelspiel sowohl rein instrumentaler Kompositionen als auch Intabulaturen mehrstimmiger Gesänge bedient. Seine Kunst steht unter dem Einfluß der Franzosen."

Nach den Beispielen[1]), die uns diese Organisten in ihren Tabulaturen hinterlassen haben, können wir nicht daran zweifeln, daß unter ihnen schon namhafte Virtuosen waren, die der höchsten Blüte und Kunst des Orgelspiels, die in die folgende Periode fällt, bedeutend vorgearbeitet haben.

Was endlich die Anfänge des Klaviers, die in diese Zeit fallen, anlangt, so mag neben dem exaquir d'Angleterre (span. escaque, Schachbrett), einem schon vor dem 14. Jahr-

[1]) Vgl. solche in Ritters Geschichte des Orgelspiels, 2. Teil, und in Schlechts Geschichte der Kirchenmusik.

hundert in England, Spanien und Frankreich verbreiteten Saiteninstrument mit Tasten, das gleichzeitig erwähnte Monochord (Hackbrett, Cymbal, dulcemelos, engl. dulcimer) die Anregung zu seiner Erfindung gegeben haben. Hatte letzteres ursprünglich nur eine Saite, so bekam es später (ähnlich dem alten, schon von Aristides Quintilianus erwähnten Helikon) deren vier, statt eines beweglichen Stegs brachte man mehrere an in der Weise, daß sie mittels Niederdrucks einer Taste (den Orgeltasten nachgebildet, vgl. das Organistrum) bestimmte Töne (ursprünglich claves, Schlüssel, genannt, woher der Name dann auf die Tasten übertragen wurde) abgrenzten; weil also die Saiten (chordae) hier mittels der claves angeschlagen wurden, nannte man das Instrument Clavichord (ital. manicordio, auch sordino). Das Clavichord hatte rechteckige Form mit gleichlangen Saiten und wurde wie ein Kasten auf den Tisch gestellt, die hölzernen Stege zur Teilung der Saite wurden später durch sog. Tangenten (Metallzungen) ersetzt. Eine dreieckige Form (Trapez) und für jede Taste eine besondere Saite, also ungleich lange Saiten, hatte das Clavicymbalum (ital. clavicembalo, gravicembalo, cembalo, franz. clavecin, engl. Virginal). Ein monochordähnliches, aber saitenreicheres orientalisches Instrument, das Psalter, mag ihm zum Vorbild gedient haben, wie auch das altitalienische Istromento di porco („zu Teutsch", sagt Praetorius, „ein Saw- oder Schweinekopff") zu 20—30 Saiten und Claven, bei denen die Saiten auch durch eine Tastenmechanik mittels anschlagender schmaler Tangenten von Messingblech oder Federkiele in Schwingung versetzt wurden (daher auch Kielflügel genannt, auch Arpi- oder Harpsichord). Übrigens weist der Name Clavicymbal eigentlich darauf hin, daß man das neue Instrument für ein Cymbal (Hackbrett) mit Tasten (claves, Klaviatur) hielt. Schon im 14. Jahr-

hundert unterschied man diese zwei Arten. Als eigentliche Heimat des Clavichords und Clavicymbalums erscheint Italien und England, woher wohl auch die fremden Bezeichnungen in den Beschreibungen des Sebastian Virdung (aus Amberg, Organist zu Basel, schrieb [1511] wie sein geistlicher Standesgenosse Jakob Conrad aus Zabern [in Mainz 1474] über Kirchengesang und andere musikalische Disziplinen, seine „Musica“ namentlich für die Geschichte der Instrumente wichtig) und Mich. Praetorius, wie Clavicordium, Clavicymbalum, Claviciterium[1]), Virginal, Spinetta. Gerade in Italien scheinen auch schon frühzeitig (von Lorenzo Gusnaschi und Kanonikus Paul Belisonius von Pavia Anfang des 16. Jahrhunderts) gute Clavichorde verfertigt worden zu sein. Anfangs hatten sie 20—22 diatonische Töne, im 16. Jahrhundert vier chromatische Oktaven (C—$\overline{\overline{c}}$). Das Virginal (oder Spinett) hatte für jeden Ton zwei bis drei Saiten und schon im 16. Jahrhundert Flügelform. Nach manchen Durchgangsformen (Claviorganum, Archicymbalum) und Verbesserungen folgte anfangs des 18. Jahrhunderts die Erfindung des Hammerklaviers. Orgel und Clavichord und Virginal hatten damals noch denselben Satz, dieselbe Behandlungsweise, dieselben Spieler[2]), dieselben Kompositionen. In England regt sich zuerst ein eigener Virginalstil, und es ist musikgeschichtlich von größter Bedeutung, daß von Hugh Aston bis auf Sweelinck und Scheidt sich eine stete Beeinflussung des kontinentalen Klavierstils durch den englischen beobachten läßt. Unabhängig von der venezianischen Orgelkunst pflegte die Virginalmusik die Figuration und

[1]) Das aufrechtstehende Claviciterium oder Harfenklavier, ein mit Darmsaiten bezogenes Clavicymbal des 16. Jahrhunderts, ist der Vorgänger unseres Pianinos.

[2]) Z. B. Paumann, Schlick, Hofhaimer, Buchner, Willaert, Buus u. v. a.

anschließend daran die Variation von kirchlichen und Volksweisen; es war ein virtuoses fröhliches Musizieren, das die Fessel der Kirchentöne immer mehr sprengte, und die Virginalstücke eines Aston, Bird, Bull, Sweelinck, Scheidt u. a. waren beim Volk überaus beliebt und begründeten schon damals die Liebe des Volks zum Klavier. Daß es schon namhafte Klaviervirtuosen gab, beweist die Anekdote, ein Kapellmeister habe einmal von John Bull, der seine Virtuosenreisen nach Frankreich und Deutschland ausdehnte, geäußert, wenn er nicht wüßte, daß es Bull sei, müßte er annehmen, es sei der Teufel. Das erinnert an Ricordi in Mailand, der einmal (nach Liszts eigener Erzählung), als er den ihm persönlich noch unbekannten Liszt phantasieren hörte, ausgerufen habe: „Questi è Liszt o il diavolo!“ Nebenbei sei hier noch bemerkt, daß damalige Virginalisten schon in Programmmusik[1]) machten (Heiteres Wetter, Blitz und Donner), ja sogar die Lauteniſten (Schlachtengemälde!), was übrigens auch schon von den Virtuosen des Altertums, z. B. von dem griechischen Kitharavirtuosen Timotheus von Milet (4. Jahrhundert v. Chr.), berichtet wird.

Wenn wir nun mit der Rückkehr zur vokalen Polyphonie den Faden wieder anknüpfen, so bleibt uns nur noch übrig, die bedeutenden Erfolge zu betrachten, welche speziell die Italiener hier zu verzeichnen haben, indem wir namentlich ihnen einen idealen Kirchenmusikstil, den sog. Palestrinastil, verdanken.

§ 9. Die edelste Blüte des Kontrapunkts. Die italienischen Schulen. Deutsche und englische Meister.

Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts regt sich zwar die musikalische Renaissance nicht mit der Macht wie

[1]) Vgl. hierzu die um 1550 entstandene Sammlung dreistimmiger instrumentaler Programmstücke von Ruffo „Capriccio in Musica“ mit charakteristischen Überschriften; sowie als vokale Programmusik die Tonmalereien der alten Meister Josquin, Jannequin, Mouton, Senfl u. a.

in den übrigen Künsten, welche der Musik nahezu ein Jahrhundert vorausgeeilt sind, aber es zeigen sich, wie im bisherigen schon wiederholt angedeutet, immerhin deutliche Spuren der beginnenden neueren Zeit. Nicht nur auf dem religiösen, auch auf dem künstlerischen und musikalischen Gebiet bahnt sich allenthalben mit aller Energie eine Revolution und Reformation, ein allgemeiner Umschwung an. Diese Vorboten einer musikalischen Renaissance, welche schon die neue Zeit einleiten, mögen hier kurze Erwähnung finden, und die Hauptmeister der venezianischen, deutschen und römischen Schule, zumal die beiden Musikfürsten Palestrina und Orlando, die doch in der Hauptsache noch auf den Schultern des Mittelalters und der bisherigen musikalischen Entwicklung stehen, mögen den natürlichen Abschluß unserer Periode bilden.

Vor allem ist hier die allmählich sich vollziehende Herausschälung unserer heutigen Dur- und Moll-Tonart aus den noch im ganzen Mittelalter auch in der mehrstimmigen Musik geltenden alten Kirchentonarten (vgl. das Dodecachordon Glareans), speziell aus der äolischen und ionischen (auf a und c, 9.—12. Kirchentonart mit den Plagalen) zu beachten.

Schon die Volkslieder und die Melodien der Troubadours und namentlich die Instrumentalmusik zeigen dieses Streben nach Beschränkung der Tonarten, das dann auf den mehrstimmigen Satz überging. Das ist als Fortschritt, nicht als Rückschritt zu bezeichnen. Durch die weise Beschränkung der Tonarten auf Dur und Moll war eine viel klarere, einheitlichere Operation, eine viel ausgesprochenere, übersichtlichere Tonalität zu erzielen, ohne daß man deshalb weder in der Melodie noch in der Harmonie des eigentümlichen Eindrucks und Reizes der alten Tonreihen und streng diatonischen Tonkombinationen zu entbehren brauchte,

wie man denn auch letztere oft genug in der modernen Musik mitten in und gemeinsam mit unseren Dur- und Moll-Tonarten und -Harmonien angewandt findet.

Damit zusammenhängend finden wir die mehr und mehr sich einbürgernde Chromatik. Während wir im bisherigen wiederholt zurückhaltenden Versuchen begegnet sind, wagt sie sich jetzt entschiedener hervor (vgl. Nicola Vicentino in Rom). Eine Rolle spielt hierbei die Venezianerschule, welche von dem Niederländer Adrian Willaert[1]) (1527 bis 1562 Kapellmeister von S. Marco in Venedig, einem der angesehensten Kapellmeisterposten Italiens) gegründet wurde (Ambros behandelt etwa 70 Meister und Organisten dieser Schule). S. Marco (für Venedig, was für Rom die päpstliche Kapelle) hatte schon Ende des 15. Jahrhunderts einen zahlreichen Sängerchor mit zwei Organisten für die beiden großen einander gegenüberstehenden Orgeln, welch letztere für Willaert der Anlaß gewesen sein mögen, als erster doppelchörige Kompositionen (cori spezzati) zu verfassen und herauszugeben. (Es sei hier bemerkt, daß die einchörigen Kompositionen gewöhnlich 4-, erst allmählich auch 5-, 6- und 8stimmig gesetzt wurden.) Unter seinen Schülern und Nachfolgern sind rühmend hervorzuheben Cipriano de Rore (1563—1565 Kapellmeister) mit seinen chromatischen Madrigalen (fast alle Venezianer schrieben Madrigale, Messen, Motetten und Orgelsachen), und endlich Gioseffo Zarlino, C. de Rores Nachfolger als Kapellmeister von S. Marco 1565—1590, während welcher Zeit die beiden Domorgeln von keinen geringeren als Claudio Merulo und den beiden Gabrieli gespielt wurden. Zarlino war als Lehrer des Kontrapunkts überaus angesehen

[1]) Lehrer Zarlinos, Vicentinos und der fortschrittlich gesinnten Madrigalisten Rore, Romano und Parabosco; zweifellos auch der erste Theoretiker des doppelten Kontrapunkts.

und geschätzt, er hebt namentlich das Wesen der Harmonie in seiner Dualität (Dur- und Moll-Akkord) klar heraus; klarer als seine Vorgänger, sagt Hugo Riemann, hat er die Lehre des Kontrapunkts in einem wohlgeordneten System dargestellt, und inauguriert somit zugleich das neue Zeitalter, das der harmonischen Musik. Seine Nachfolger an S. Marco sind Donato und der beliebte Giov. Croce († 1609, hat auch komische Stücke für 4—7 Stimmen geschrieben, „Triaca musicale“ und „capricci“). Andrea Gabrieli (von 1510—1586) stand als Komponist wie als Lehrer (Haßler, Sweelinck) in hohem Ansehen, schrieb u. a. concerti, Orgel- und Instrumentalwerke, namentlich prächtige mehrchörige Vokalwerke. Sein Neffe Giovanni Gabrieli (1557—1612), der ausgeprägteste Repräsentant der Venezianerschule, verfügt über glänzende Farben, stellt z. B. 4 Ober- und 4 Unterstimmen einander gegenüber und verbindet sie durch einen gemischten Chor; auch dem Orchester gibt er schon eine selbständige Aufgabe (auch selbständige Kanzonen und Sonaten für Orchester) und führt das Element des Individuellen und Subjektiven in die Musik ein. Sein bedeutendstes Werk sind die symphoniae sacrae, 2 Bände Gesang- und Instrumentalstücke. Vgl. über ihn und sein Zeitalter das zweibändige Werk von Winterfeld, das auch Kompositionen von ihm enthält. Der berühmteste Schüler Giovanni Gabrielis ist der Deutsche Heinr. Schütz. Von den Meistern, die unter dem Einfluß der Venezianerschule stehen, nennen wir Orazio Vecchi, Kanonikus zu Correggio und Kapellmeister zu Modena († 1605), bekannt vor allem als Vorläufer der Oper durch seine Komödie „Anfiparnasso“; Orfeo Vecchi, Kapellmeister in Mailand († 1604), Marcantonio Ingegneri, Kapellmeister von Cremona, Lehrer Monteverdis († 1592), Giov. Matteo Asola († 1609 in Venedig) und Giov. Gastoldi

mit seinen beliebten „Balletti zum Singen, Spielen und Tanzen". Des Carlo Gesualdo, Principe di Venosa in Neapel und seiner neuartigen kühnen 5stimmigen Madrigale haben wir oben gedacht, eine weitere musikgeschichtliche Rolle spielt ja Neapel und seine Schule erst im 17. Jahrhundert.

Gerade die harmonische Musik scheinen auch die deutschen Meister, die damals wie Hans Leo Haßler, Heinrich Schütz u. a. nach Venedig pilgerten, von dort mitgebracht und vor allem am deutschen Kirchenlied verwendet zu haben, indem sie den früher im Tenor, also in einer Mittelstimme stehenden Cantus firmus in die Oberstimme setzten und so der Hauptmelodie, dem Sopran, die darunter liegenden Stimmen immer mehr unterordneten, was am entschiedensten geschah, wenn diese begleitenden Stimmen ziemlich gleichmäßig mit der Oberstimme in einer gleichzeitigen Harmonie weiterschritten (Homophonie im Gegensatz zur Polyphonie, bei der jede Stimme ihre selbständigen kontrapunktischen Wege ging, ohne sich den anderen unterzuordnen). Die mehrstimmige Bearbeitung des protestantischen Kirchenlieds drängte auf dieses Verfahren hin, weshalb es, wie oben erwähnt, schon Luthers musikalische Freunde und Gehilfen, wie Ludwig Senfl und Joh. Walther, wie auch später Johannes Eccard, Seth Calvisius, Hieronymus und Michael Praetorius und Luc. Osiander eifrig pflegten.

Als bemerkenswerte aus der Venezianischen Schule stammende deutsche Tonsetzer erwähnen wir: ihren glänzendsten Repräsentanten Hans Leo Haßler aus Nürnberg († 1612), den großen Schüler Andrea Gabrielis, er ist bekannt durch seine gemütlichen deutschen Lieder, von denen das fünfstimmige „Mein Gmüt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart" sich später mit dem Text „Herzlich tut

mich verlangen nach einem sel'gen End" findet und heute noch fortlebt in unserem von Paul Gerhardt dem „salve caput" des hl. Bernhard nachgedichteten „O Haupt voll Blut und Wunden" (ein interessantes Beispiel zur Frage über den Inhalt der Musik!). Er galt als ein hervorragender Orgelspieler. Mit starker Überschätzung ist der Krainer Jakob Händl oder Handl (Gallus † 1591 zu Prag) schon als der „deutsche Palestrina" bezeichnet worden (ähnlich wie in England William Bird, 1538—1623), seine mehr homophone akkordmäßige Haltung der Harmonie zeigt sich schön z. B. in der Motette „Ecce quomodo moritur justus". Sein bedeutendstes Werk ist das „opus musicum", Motetten für das ganze Kirchenjahr. Der Augsburger Kantor Adam Gumpeltzheimer (geb. 1560) ist mit Handl geistig verwandt und lieferte herrliche Arbeiten im venezianischen Stil. Ein nicht weniger edles Talent dieser Zeit ist der um 1565 zu Augsburg geborene, in Fuggerschen Diensten stehende Kapellmeister Gregor Aichinger. Noch mehr gehören die in eigentümlichem, gleichmäßigem Rhythmus (einer Art Tanzrhythmus) komponierten Stücke des Kapellmeisters am fürstlichen Hof zu Anspach in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Jakob Meiland, einer neuen Richtung an. Von ausländischen Meistern in deutschen Diensten seien hier noch genannt die beiden Dresdener Kapellmeister Mattheus le Maistre und Antonio Scandellus; sodann Jakob Regnard in Prag und Philipp de Monte in Wien. Erwähnt sei hier ferner, daß in Polen schon im 15. Jahrh. die Musik einen ziemlich hohen Grad der Ausbildung erlangt zu haben scheint. Der mehrfach genannte Heinr. Finck, dessen Kompositionen überall Bewunderung fanden, wurde in Krakau ausgebildet. An der Spitze der polnischen Komponisten des 16. Jahrh. steht Sebastian Felsztynski, Prof. an der Krakauer Universität; mit seinen Schülern Martin Leopolita

und Wetzlar Szamotulski beginnt die polnische Schule, als deren hervorragendste Vertreter Ende des 16. Jahrh. zu nennen sind: Nikolaus Zielenski, Org. und Dir. der Kap. des Primas Adalb. Baranowski, Nik. Gomolka und Diomedes Caton (ein geb. Venezianer). Später finden wir am poln. Hofe italienische Kapellmeister und Sänger (die wertvollsten Komp. hrsg. von J. Surczynski: Monumenta musices sacrae in Polonia, 2 tom., 1886 seqq.).

War in den genannten Versuchen schon ein bedeutsamer Schritt zur Einfachheit in der musikalischen Bearbeitung getan, so möge auch der im Anschluß an die humanistischen Bestrebungen der Zeit gemachte Versuch, nach dem poetischen Silbenmaße streng gemessene Musik zu schreiben, nicht unerwähnt bleiben. Der Humanist Conrad Celtes mit seiner gelehrten Sodalität gab den Anstoß; Gedichte von ihm wie von Horaz, Ovid, Martial, Catull, Vergil, Properz wurden mit genauer Beachtung des Metrums in Musik gesetzt in den „Melopoiae sive harmoniae" des Petrus Tritonius (eines Schülers von Celtes; die Melopoiae erschienen 1507 bei Erhard Oeglin aus Reutlingen, Buchdrucker in Augsburg, als erster deutscher Mensuralnotentypendruck), sodann von Paul Hofhaimer, Ludwig Senfl u. a. In Italien erschienen ähnliche Kompositionen in den bei Petrucci gedruckten Frottole (im 1. und 4. Band z. B. „Integer vitae" von Horaz). In den Madrigalen finden sich häufig ähnliche im einfachsten gleichzeitigen Kontrapunkt gehaltene Stellen.

Um endlich weiterhin die Bedeutung Italiens in dieser Zeit zu würdigen, so war ja Rom resp. die päpstliche Kapelle seit langem der Sammelpunkt aller bedeutenden Sänger italienischer und fremder Nation, unter denen sich einige nicht unbedeutende Komponisten hervortaten, wie Costanzo Festa (1517 Sänger der päpstlichen Kapelle, † 1545), verschiedene

Spanier, von denen Cristoforo Morales (unter Papst Paul III. 1534—1549) mit seinem Schüler Guerrero, Escobedo, Ortiz und der größte später noch zu nennende Spanier Vittoria hervorragen[1]), französisch-niederländische Meister wie Jacob Arcadelt, Leonard und Antonio Barré, der Florentiner Giovanni Animuccia († 1571, Palestrinas Vorgänger als Kapellmeister an der Peterskirche, schrieb zwei Bücher „Laudi", geistliche Musik für die religiösen Übungen des von Filippo Neri 1564 gestifteten „Oratoriums", einer Kommunität von jungen Leuten); ob auch Claude Goudimel (geb. um 1505 zu Besançon, 1572 zu Lyon als Hugenott ermordet), der schon als der Lehrer von Animuccia, Palestrina und den beiden Nanini bezeichnet wurde, während nach den Forschungen Haberls jedenfalls ein Niederländer (von späteren Schriftstellern Gaudio Mell genannt) der Lehrmeister Palestrinas war, ist neuerdings bestritten worden, er soll gar nicht nach Rom gekommen sein. Die im soeben genannten Oratorium des hl. Phil. Neri aufgeführte geistliche Musik, für die auch Palestrina komponierte, soll die Grundlage des später sog. „geistlichen Oratoriums" gewesen sein. Die Idee reicht übrigens weiter zurück. Franc. Beverini stellte den ausgelassenen Maskeraden und Tänzen des damaligen Karnevals schon 1480 ein geistliches Singspiel „Paulus" entgegen, das musikalisch allerdings noch mit den Mitteln des in seiner Entwicklung befindlichen Kontrapunkts arbeitete. — Animuccia in seinen „laudi", Simon Verovio in seinem „diletto spirituale", Cavalieri in seinem geistlichen Schauspiel „l'anima ed il corpo" und vollends Durante in seinen „arie divote" und Viadana in den „geistlichen Konzerten" bahnten einen neuen Stil an für diese Kompositionen. —

[1]) Unter den Portugiesen erwähnen wir die beiden Manuel Cardoso aus Frontiera und aus Lissabon und Damiano Goes.

Nicht unerwähnt dürfen in dieser Epoche die Engländer bleiben, die ebenfalls selbständig schöpferisch tätig waren, vielleicht ja sogar vor den Niederländern. Die englischen, schottischen und irischen Volkslieder spielten auch in der Mehrstimmigkeit ihre Rolle, wir haben hierauf wie auf den englischen Kirchengesang, die Instrumentalmusik, das Madrigal und seine Meister schon zur Genüge hingewiesen. Hier seien noch die bedeutendsten Tonsetzer des 15. und 16. Jahrh. unter Heinrich VIII. und Elisabeth erwähnt. Die ersten Kontrapunktiker und Kirchenkomponisten nach niederländischer Art sind Fairfax, Johnson, Shepherd und Parsons (Nagel zählt in seiner englischen Musikgeschichte II. S. 21 ff. noch eine lange Reihe Zeitgenossen auf); später Taverner, Tye und White. Kommt dieser älteren englischen Kontrapunktistenschule nicht die Großzügigkeit der Niederländer zu, so ist ihr klare und saubere Durchführung mit gewisser Selbstbeschränkung zuzusprechen. Die hervorragendsten Komponisten aber sind: Thomas Tallis († 1585, von ihm eine 40stimmige Motette für 8 Chöre), sein Schüler William Bird († 1623, „cantiones sacrae", weltliche Lieder, Madrigale und Klavierkomp.), John Bull (1563—1628, berühmter Orgel- und Klavierspieler) und Orlando Gibbons (1583—1625, kirchlicher und weltlicher Vokal- und Instrumentalkomponist). An Stelle der alten lateinischen Motette wurde von den englischen Komponisten das „Anthem" (= Antiphon, ein Bestandteil des englischen Gottesdienstes) gepflegt. Ihre Werke in moderner Partitur namentlich in der „Musical Antiquarian Society" in 19 Bd. 1840—48 und im „The old English Edition", herausgegeben von Arkwright, London, 21. Bd. 1898.

Unter all den vielen genannten Meistern nun, die in Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien, den Niederlanden und England tätig waren, sind nicht wenige, die als tüchtige

Vorarbeiter der größten Meister der Polyphonie, Palestrinas und Orlandos, gelten dürfen; unter ihren Kompositionen finden sich viele, die diesen größten Meistern alle Ehre machen würden und ebensogut von ihnen stammen könnten, Kompositionen, die sich endlich den absurden kontrapunktischen Künsteleien abhold zeigten, die eine edle Einfachheit verkörperten, die einen möglichst tiefen und konformen Ausdruck des Textes begünstigten und so jenen polyphonen Idealstil anbahnten, mit dem Palestrina und Orlando ihre Triumphe feierten.

§ 10. Palestrina und Orlando di Lasso.

Mit all dem, was wir im bisherigen angeführt, soll am Ruhme der beiden Großmeister nichts abgezogen, sondern nur erklärt werden, wie diese höchste Stufe, welche diese Meister erstiegen, wohl vorbereitet, wie der Wunderbau, den sie aufrichteten, wohl fundamentiert war. Und nun noch ein Wort über diese beiden Fürsten der Musik, Palestrina und Orlando.

Palestrina ist geboren um 1526 in dem gleichnamigen Städtchen, dem alten Präneste, und hieß daher Giovanni Pierluigi da Palestrina (Johannes Petroaloysius Praenestinus). 1544 war er schon in seiner Vaterstadt als Organist angestellt und 1551 wurde er vom Papst Julius III. zum Kapellmeister der Chorknaben in der „Capella Giulia" zu St. Peter in Rom ernannt. 1554 gab er einen Band fünfstimmiger Messen heraus, deren Vortrefflichkeit und vielleicht auch Widmung an den Papst er wohl seine Aufnahme unter die päpstl. Kapellsänger verdankte trotz seiner schlechten Stimme und trotz seiner Verehelichung, aus welch letzterem Grund ihn auch schon nach einem halben Jahre Paul IV. wieder entließ, worauf er die schlechtdotierte Kapellmeisterstelle an S. Giovanni im Lateran erhielt; eine zweite Publikation, ein

Buch Madrigale, und vor allem ſeine weltberühmt gewordenen, einfachen, ergreifenden „Improperien“ (1560) fallen in dieſe Zeit, der nun die wichtigſten Jahre 1561—71 folgen, ſeine Tätigkeit als Kapellmeiſter an S. Maria Maggiore. 1565 hat ihn Pius IV. zum Compositore della capella Pontificia ernannt, da einer Ernennung zum päpſtl. Kapellmeiſter die Beſtimmungen und noch viel mehr die Mißgunſt dieſer Kapelle im Wege ſtanden. Er beteiligte ſich an der Leitung der Naniniſchen Muſikſchule und wurde als Nachfolger Animuccias 1571 Kapellmeiſter an St. Peter. Wie bei manchem großen Meiſter ſcheinen auch bei Paleſtrina ſeine äußeren Lebensumſtände keine glänzende geweſen zu ſein. Die Dotierung der von ihm eingenommenen Stellungen war nach unſerer Rechnung gering und aus ſeinen Publikationen zog er auch keinen großen Gewinn. Neben Familienleid (Tod ſeiner Frau und dreier ſeiner Söhne) traf ihn noch manch andere herbe Mißgunſt der Verhältniſſe und kleinlicher Neider; unter 15 Päpſten, die er erlebte, zählte er wenigſtens einige, wie Julius III., Marcell II., Pius IV. und Gregor XIII., zu ſeinen Gönnern. Im Beiſein ſeines Beichtvaters Filippo Neri beſchloß er am 2. Februar 1594 ſein langes, reichgeſegnetes, bedeutſames Künſtlerleben: Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps lautete die kurze, aber vielſagende Grabſchrift bei St. Peter im Vatikan, wo er ſeine letzte Ruhe fand.

Bekanntlich wird der große Meiſter mit den Beſchlüſſen des Konzils von Trient (1545—63) in Zuſammenhang gebracht; das Konzil habe alle mehrſtimmige Muſik aus der Kirche verbannen wollen, Richard Wagner beſchuldigt ſogar den nur 23 Tage regierenden Papſt Marcellus, er habe die Muſik gänzlich aus der Kirche verweiſen wollen, weil die damalige ſcholaſtiſch-ſpekulative Richtung derſelben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiöſen Ausdrucks be-

drohte: Palestrina rettete die Kirchenmusik von der Verbannung. Geschichte und Anekdote, Wahrheit und Dichtung spielen hier durcheinander; was *feststeht*, ist *nur folgendes*: Das Konzil besprach allerdings die kirchenmusikalische Reform und mehrere anwesende Prälaten brachten ernste Klagen vor; dennoch begnügte es sich mit einem allgemeinen Verbot, unwürdige Musik im Hause Gottes aufzuführen. Weitere Maßregeln blieben den Diözesanobern überlassen. Eine zentrale Leitung der Reform wurde nicht in Vorschlag gebracht, noch weniger eine Bearbeitung der Choralmelodien. In der 24. Sitzung wurde dieser Beschluß abermals ausgesprochen. Die Partikularsynoden sollten je nach den Bedürfnissen und Gewohnheiten der einzelnen Sprengel etwa gebotene Reformen eingehender regeln und deren Ausführung ins Werk setzen. Einstweilen blieb es Sache des Bischofs, diesbezügl. disziplinäre Besserungen einzuleiten. Die Kardinalkommission, welche kurz nach Beendigung des Tridentinum auf Befehl Pius' IV. mit einer Reorganisation der päpstl. Sängerkapelle beschäftigt war, beschränkte sich auf disziplinäre Änderungen und Verbesserungen. Grund zur Berufung dieser Kommission gab zunächst das Bedürfnis, die Camera Apostolica in bessere Verhältnisse zu bringen. Zwei Kardinäle übernahmen die Neuordnung der Angelegenheiten, soweit sie die päpstliche Kapelle betraf, die als zum päpstlichen Haushalt gehörend der Camera unterstand. Sie beendigten ihre Tätigkeit mit der Pensionierung mehrerer Sänger. Dies geschah Ende August 1565. Nur ein einziger Vorfall wird uns in der Geschichte dieser Kommission berichtet, der den Gedanken an eine kirchenmusikalisch-reformatorische Wirksamkeit der beiden Kardinäle nahelegt. Einer der beiden Prälaten, Kardinal Vitelozzi, ließ sich auf seiner Wohnung mehrere kirchl. Kompositionen vortragen zur Probe, ob in ihnen der Text verständlich sei. Diese Anekdote bildet einen Beleg für das Interesse, mit welchem damals die Ver-

ständlichkeit der Textworte im Kirchengesang gefordert wurde. Vielleicht wurde die Missa Papae Marcelli bei einer solchen Probe gesungen. Daß sie bei dieser oder einer ähnlichen Gelegenheit entstanden, ist nicht zu erweisen[1]).

Die sechsstimmige Missa Papae Marcelli, die vorher keinen Titel hatte, erhielt erst 1567 beim Druck ihren Namen zu Ehren des P. Marcellus II., des früheren Kardinals Marcello Corvino, mit dem Palestrina befreundet war. Mögen auch andere Meßkompositionen Palestrinas wertvoller sein (wie z. B. die Missa „Assumpta est"), die Missa Papae Marcelli hat vor allen die Berühmtheit voraus; sie erfuhr in der Folgezeit mehrere Bearbeitungen: eine vierstimmige von Fel. Anerio, eine achtstimmige von Suriano, eine zwölfstimmige vielleicht von Franc. Anerio und neuerdings eine vierstimmige von Mitterer in Brixen.

Palestrina beherrschte natürlich die Form vollkommen, sie mußte seinen Ideen sich absolut unterordnen, er war in der Technik wohl jedem vorangegangenen Meister gewachsen, das eben befähigte ihn, sich zur vollen, freien Schönheit der Form wie der Idee zu erheben; man empfindet in seinen Werken nichts von Mühe nnd Last der Arbeit, leicht wie ein Engel, mit voller Kraft und doch mit lieblichster Anmut, schwebt in ihnen sein Genius empor. Aufs wirkungsvollste versteht er die paar Menschenstimmen, mit denen er arbeitet, zu gruppieren; einem Wagnerschen Orchester ähnlich vereinigt er sie bald zu wuchtiger, gewaltiger, massiger Wirkung, bald schreiten sie in überirdischer Ruhe dahin, die lieblichsten und zartesten Saiten der Seele bewegend.

Palestrina kannte die Macht der Homophonie, des gleichzeitigen Auftretens und Zusammenwirkens der Stimmen, das beweisen seine Improperien, die seither alljährlich am

[1]) Vgl. hierzu Molitor, Nachtrid. Choralreform I, S. 20ff, dem wir vorstehendes entnommen haben.

Karfreitag von der päpstlichen Kapelle zur Aufführung gebracht werden, das beweist der Anfang seines ganz einzig dastehenden doppelchörigen „Stabat mater“ (auch von Rich. Wagner mit genauen Vortragsbezeichnungen ediert) mit den drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Dur-Dreiklängen auf A, G und F; „nie ist der Schmerz und die Klage schöner verklärt und geheiligt worden, als in diesem „Stabat“,“ sagt Ambros, „es sind rollende Tränen, aber in jeder Träne spiegelt sich der Abglanz eines ewigen, seligen Himmels“. Auch die Missa Papae Marcelli beweist diese Meisterschaft Palestrinas in der Verbindung von Polyphonie und Homophonie, in der Unterordnung der kühnsten kontrapunktischen Kombinationen unter die Harmonie als Trägerin der Melodie. Dafür zeugt der gewaltige Eindruck, den diese Messe bei vorzüglicher Aufführung (z. B. durch den Domchor — mit Knabenchor — zu Regensburg, Eichstätt u. a. O.) heute noch ausübt. Palestrina hat seine Kompositionen mit wenigen Ausnahmen über Motive des *Gregorianischen Chorals* geschrieben, wie er ja auch an der Revision der *römischen Choralbücher* im Auftrage Gregors XIII. Anteil genommen haben soll. Ruhig, abgeklärt, leidenschaftslos und doch voll inneren und äußeren Lebens, in unerreichter Einfachheit und Erhabenheit ziehen diese Melodien und Harmonien an uns vorüber. „Palestrinas Werke“, sagt *Rich. Wagner*, „sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die *Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik* in sich“, und Proske schreibt in der Einleitung zur „Musica Divina“: „Es findet sich im Laufe des 16. Jahrhunderts unter den größten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europas keiner, dessen Genius so in alle Tiefen der Kunst und der Mysterien der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen.“ Alle ernsten Meister der

katholischen Kirchenmusik haben mehr oder weniger auf seinen Stil zurückgegriffen; wenn wir unter den größten Modernen nur Anton Bruckner und Franz Liszt nennen, so klingt ja ersterer mit seinem im übrigen ganz persönlichen Stil allerdings nur gelegentlich an den Gregorianischen Choral und den klassischen a cappella-Stil des cinque- und secento, Liszt dagegen, den Pius IX. seinen Palestrina genannt haben soll, suchte als idealen Kirchenmusikstil gerade eine Synthese zwischen der Moderne und dem Cinquecento.

Palestrina war überaus produktiv gewesen, und zwar waren alle seine Kompositionen mit Ausnahme einiger weltlicher Madrigale kirchlichen oder doch geistlichen Charakters; Baini, sein erster, sehr verdienter, aber nicht in allem zuverlässiger Biograph, bereitete zum Drucke vor: 9 Bände Motetten, 1 Band Hymnen, 1 Band Offertorien, 3 Bände Lamentationen, 2 Bände Magnifikat, 1 Band Litaneien, 4 Bände Madrigale und 15 Bände Messen. Die Gesamtausgabe seiner Werke erschien 1862—1903 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig unter der Redaktion von Frz. X. Haberl, Th. de Witt, Fr. Espagne, Fr. Commer und J. N. Rauch, in 33 Bänden[1]).

Als Schüler und Epigonen des größten und nie übertroffenen Meisters der römischen Schule nennen wir Giovanni Maria und seinen Bruder Bernardino Nanini (ersterer der Gründer, letzterer wie Palestrina Mitleiter einer Musikschule, beide auch gelehrte Theoretiker, von ersterem bemerkenswert: Lamentationen für vierstimmigen Männerchor), Felice Anerio (wie Palestrina „Komponist der päpstlichen Kapelle", bearbeitete die Missa Papae Marcelli vier-

[1]) Eine reiche Auswahl vier- und fünfstimmiger Messen und Motetten von Palestrina, Orlando und Vittoria hat Dr. H. Bäuerle in Regensburg für den praktischen Gebrauch im Zweilinniensystem und Violin- und Baßschlüssel bei Breitkopf & Härtel erscheinen lassen (viele andere Meisterwerke des 16. Jahrh. sind in Vorbereitung), eine gewiß sehr beachtenswerte Arbeit.

stimmig) und Francesco Anerio, der wie Viadana noch Kompositionen im alten Stil, aber auch schon solche im monodischen aufweist; Ruggiero Giovanelli (Palestrinas Nachfolger als Kapellmeister von St. Peter), Franc. Suriano (Kapellmeister von S. Maria Maggiore und St. Peter, oft von dramatischer Lebendigkeit in seinen Passionsresponsorien), den vorzüglichen schon erwähnten Madrigalisten Luca Marenzio (ca. 1550—1599), Gregorio Allegri (1584—1652, berühmt durch sein 2chör. „Miserere" und durch selbständige Instrumentalsätze), Antonio Cifra, Agostino Agazzari und Franc. Foggia, die alle schon dem musikalischen „Übergangsstil" huldigen. Noch aber nennen wir einen Meister der römischen Schule, der an die Bedeutung Palestrinas und Orlandos heranragt, und das ist der Spanier Tommaso Ludovico da Vittoria; geboren zu Avila 1540, kam er früh nach Rom, kann aber, da Morales Rom schon 1545, Escobedo 1554 verließ, nicht als ihr Schüler bezeichnet werden. Er blieb in Rom bis 1589, da er in seine Heimat zurückkehrte, er starb um 1613. Seine „Improperien" atmen den Geist Palestrinas, seine „Lamentationen" und „Passionen" zeichnen sich durch edle Einfachheit und tiefen Ausdruck aus, seine Motette und Messe „o quam gloriosum" sind Kabinettstücke eines feinen vornehmen Satzes; als berühmtestes seiner Werke aber gilt das sechsstimmige „officium mortuorum". An seinem Stil wird gerühmt die vollendete Reinheit, kirchliche Objektivität und doch originelle subjektive Ausdrucksweise, Klarheit von Melodie und Harmonie, tiefernste, mystische, bisweilen schwermütige Stimmung, lebendige Wärme und leidenschaftliche Glut, festlicher Schwung und würdevolle Majestät (eine Gesamtausgabe seiner Werke veranstaltet sein Landsmann Ph. Pedrell).

Wenn wir von den Meisterwerken des 16. Jahrhunderts sprechen, so vergessen wir neben Palestrinas Missa Papae

Marcelli gewiß nicht der ebenso einzig dastehenden sieben Bußpsalmen ebenfalls eines „Fürsten der Musik", Orlandos [1]). Gerade in Orlando di Lasso stellt sich in Deutschland dem Italiener ein ebenbürtiger, kongenialer Meister zur Seite, den man mit mehr Grund als Jakob Handl und William Bird mit Palestrina vergleicht und mit Recht den deutschen Palestrina nennt. Sein Geburtsjahr schwankt zwischen 1520 und 1532 (Haberl nimmt 1532 an); Lassus (Roland de Lassus) ist geborener Niederländer und stammt aus Mons im Hennegau. Er machte frühzeitig, schon vom 12. Jahre an, Reisen nach Mailand und Sizilien (mit Ferdinand von Gonzaga), nach Neapel und Rom, was auf seine künstlerische Richtung nicht ohne Einfluß blieb; nach einer weiteren Reise durch Frankreich und England und längerem Aufenthalt in Antwerpen wurde er 1557 von Herzog Albert V. von Bayern nach München an die dortige Hofkapelle (mit ca. 90 Sängern und Instrumentalisten damals die berühmteste Europas) berufen, an der er von 1562 bis zu seinem am 14. Juni 1594 erfolgten Tode als Nachfolger Ludwig Dasers oberster Kapellmeister war. (Sein Grabdenkmal kam später vom Franziskanerfriedhof ins Nationalmuseum.)

Orlando war der produktivste und universalste aller alten Musiker, die Zahl seiner Werke wird auf über 2000 geschätzt, es sind Messen, Motetten, Lamentationen, Hymnen, Psalmen, Magnifikat, und namentlich auch eine große Zahl von weltlichen lateinischen, italienischen, französischen und deutschen Madrigalen, besonders auch Wein- und Kneipliedern voll Laune und urkräftigen Humors, freilich oft mit seltsamen und derben Texten, aber mit vielfach knapper,

[1]) Vgl. Bäuerles modernisierte textkritisch-korrekte Ausg. in der zit. Sammlg. — Ein wahres Kunstwerk ist das Prachtmanuskript der 7 Bußps. in der Münchener Staatsbibliothek.

gewagter und frappanter Harmonie und nationaler Färbung. Angefügt sei hier noch, daß Orlando auch für die Jesuitendramen in München Kompositionen schrieb und zweimal mit einer fünfstimmigen Motette in dem musikalischen Wettstreit zu Evreux am Iton in der Normandie den ersten Preis errang (1575 und 1583; derartige musikalische Wettkämpfe und Musikfeste, an denen sich Komponisten, Sänger und Instrumentisten beteiligten, waren damals namentlich an den deutschen Schulen in Übung). Vom ersten Druck seiner Werke in Venedig 1545 an erschienen bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts Neudrucke, unter denen die von seinen Söhnen besorgte Gesamtausgabe der 516 Motetten zu 2—12 St. unter dem Titel „Magnum opus musicum" hervorzuheben ist. Von der durch Franz X. Haberl und Adolf Sandberger bei Breitkopf & Härtel besorgten, auf 60 Bände berechneten Gesamtausgabe seiner Werke sind seit 1894 bereits 17 Bände erschienen.

Orlando steht als vollendeter Techniker und genialer Meister ähnlich über seinen Vorgängern wie Palestrina, und wie dieser den Höhepunkt der römischen, bezeichnet jener den der niederländischen Schule. Er war Josquins größter Nachfolger, den er am meisten verehrte und aufführte. Er baut zwar auch auf dem Gregorianischen Choral auf, ist aber doch nicht eigentlich an ihm groß geworden, sondern das weltliche Lied, das Madrigal, die freie Komposition ist das Fundament, auf dem er steht und baut. Auch seine kirchlichen Werke, unter denen als größtes Meisterwerk die schon erwähnten sieben Bußpsalmen (für 2—6 St., oft einfach und ergreifend wie Palestrinas und Vittorias Improperien) hervorragen, lassen dies erkennen[1]). Orlando ist im

[1]) Seine Messen wie auch die deutschen und französischen Lieder wurden vielfach auch durch Blas- und Streichinstrumente in der früher erwähnten Manier begleitet.

Gegensatz zu Palestrina viel *subjektiver*, leidenschaftlicher, *dramatischer*, und er eilt eigentlich mit diesen Zügen seiner Zeit weit voraus. Wir lassen zum Schluß das Urteil Proskes über unseren Meister folgen, durch welches ihm gerade in letzterer Beziehung uneingeschränktes Lob zuteil wird: „Orlandus de Lassus ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besaß eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, daß er stets mit sicherer Hand erfaßte, was er für seine Tongebilde bedurfte. Vom Kontemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangsweisen fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Groß im Lyrischen und Epischen, würde er am größten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. In seinen Werken finden sich Züge episch-dramatischer Kraft und Wahrheit, daß man sich vom Geiste eines Dante und Michelangelo angeweht fühlt. Groß in der Kirche und Welt, hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, daß es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag und man das speziell Italienische, Niederländische, Deutsche und Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte. Niemand war ihm hierin so ähnlich als der große Händel, und wie in diesem der deutsche, italienische und englische Genius des 18. Jahrhunderts, so war in Lassus die ganze Herrlichkeit der germanischen und romanischen Kunst seiner Zeit in *einer* großen Erscheinung vereinigt."

Hat uns so das 16. Jahrhundert die klassische Vollendung und Meisterschaft der alten kontrapunktischen Satzkunst, einen erhabenen katholischen und protestantischen Kirchenmusikstil gebracht, so sind wir in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts auch schon wiederholt den Anzeichen begegnet, die auf eine neue Zeit, einen neuen Stil, der leider nur zu bald die alte Kunst in Vergessenheit brachte, hinweisen: wir sehen,

wie die alten Kirchentonarten Stück um Stück durchbrochen und mit dem Chroma von ♯ und b durchsetzt wurden, wie sich mehr und mehr unser modernes Dur und Moll daraus zu bilden begann, wie die Instrumentalmusik die ersten Proben ihrer Selbständigkeit versuchte, wie aus dem Gewebe der Polyphonie und den kontrapunktischen Verschlingungen allmählich die Melodie vom Tenor gleichsam an die Oberfläche trat, in die Oberstimme, um sich dort selbständige harmonische Geltung zu verschaffen, wie zur Mehrstimmigkeit und zuletzt auch zur einstimmigen Melodie die Begleitung durch Instrumente trat, die Anfänge des monodischen Stils, wie er in der Florentineroper zu Anfang des 17. Jahrhunderts seine ersten Triumphe feierte; wir hörten noch von jenen antikisierenden, hellenisierenden Reformbewegungen einer musikalischen Renaissance in Florenz, die sich an die Namen eines Bardi, Galilei, Doni, Rinuccini, Caccini, Peri u. a. knüpft, — und so verlassen wir diese große Epoche mit gespannter Erwartung eines neuen Jahrhunderts, gleichsam auf hoher Warte mit dem frohen und sehnsüchtigen Blick in das gelobte Land des neuen Stils der Zukunft.

Namen- und Sachregister.

Abendländ. Musikgefühl 50.
Abgesang 39.
A cappella-Stil 46, 55, 87.
Ach Elslein (Lautentab.) 43.
Adam de la Hale 16, 36 f.
— von Fulda 24, 31.
Adieu mes amours (Volkslied) 28.
Adrian Petit 25, 31.
Agazzari, A. 88.
Agnus Dei 49.
Agostini 56.
Agricola 29, 31.
Aichinger, G. 70, 78.
Akkord, Dur- u. Moll- 76.
Albert V., Herzog 89.
Alfons X. v. Kast. 86.
Allabreve 20.
Allegri, G. 88.
Alteration, akzid. 56.
Alti naturali 21.
Amati, Andrea, Antonio u. Nicola 41.
Amberg 72.
Ambros, A. W. 5, 52, 57, 75, 86.
Ammerbachs Orgeltabul. 70.
Andrae, Hieron. 33.
Anerio, Fel. 85, 87.
— Franc. 85, 88.
Anfänge zu befriedigender Textbehandlung 32.
— der Choralmelodiebegleitung 7.
— des Dur und Moll 34.
— der Harmonie 6 ff.
— des Klaviers 70.
— des Meistersangs 39.
— des mensurierten Gesangs 17.
— der modernen Musikwissenschaft 24.
— des Orgelpunkts 7.
— der Polyphonie 16.
Anfänge des Singspiels 37.
Anti-Parnasso 60, 76.
Animuccia 80.
Anspach 78.
Anthem 81.
Antikisierende Reformbewegung 92.
Antiphoner Gesang 6.
Antoine Busnois 29.
Anton Brumel 31.
Anton de Gevin 31.
Antonio del Organo 69.
Antwerpen 89.
Arabische Tonart 74.
Arab. Einfluß auf Troubadours 35.
Arcadelt, J. 31, 54, 56, 80.
Archicymbalum 72.
Archiliuto 42.
Aretino 56.
Arie divote 80.
Aristides Quint. 70.
Aristoteles (Pseudobeda) 23.
Arkwright 81.
Aron, Pietro 24.
Arpichord 71.
Arrangements f. Laute u. Orgel 44.
— f. Soloinstrumente 47.
Arrigo Tedesco 51.
ars cantus mens. (Franco v. Köln) 18, 22.
— contrapuncti 23.
— nova 12, 23.
— organandi (organizandi) 7.
— vetus 12.
art de trobar 34.
— harmonique de Coussemaker 14.
Artusi 25.
As = Tonbezeichnung 56.
Asola, G. M. 58, 76.
Aston 72.
Attaignant 33, 44.
Auferstehungsspiele 58.
Aufzeichnung der Volkslieder 51.
Augmentation 20.
Augsburg 64, 78 f.
Ausgelassenheit d. Disk. 13.
Avila 88.

B durum (quadratum) 21.
B molle (rotundum) 21.
Baini 87.
Baisez moi (Volkslied) 28.
Baldassare Donati 54.
Balladen (Ballette) 54, 56.
Ballard 33.
Balletti 77.
Bamberg 69.
Bänkelsängerweisen 60.
Bar 39.
Barcajuole 54.
Barcelona, Graf v. 34.
Bardi 92.
Barfüßermönchlied 51.
Barrè, L. u. A. 80.
Basel 72.
Baßlaute 42.
Batuti 59.
Bäuerle, H. 87.
Becken 45.
Begleitung des Chorals 7.
— des Minneliedes 40.
Belisonius, P. 72.
Bellermann 22.
Bennet 7, 55.
Berg 33.
Berlin 66.
Bernhard d. Deutsche 68.
Berthold v. Regensburg 49.
Besançon 80.
Besard 44.
Besler 58.
Beverini, F. 80.
Bildung musik., d. Ritter 40.
Biterolf 37.
Blasinstrumente 44, 90.

Blüte der kath. Kirchenmusik 86.
— des Kunstlieds 55.
— des Orgelspiels 70.
— der Polyphonie 55.
— des weltl. u. geistl. Volksgesangs 63.
Boccaccio 55.
Bologna 60.
Bombarte 45.
Bonadies 24.
Bone Jesu (Viadana) 45.
Bossu (boiteux) d'Arras 37.
Bourbon 7.
Bourgogne 31.
Brabant 35, 68.
Brasart 26.
Breitkopf 33 f.
Breitkopf & Härtel 87, 90.
British Museum 16.
Bruckner, A. 87.
Brumel 29.
Buchner, J. 69.
Bull, J. 70, 73, 81.
Burck 58.
Busine 44.
Bußpsalmen Orlandos 89.
Buus J. 69.
Buxheimer Orgelbuch 69.
Byrd, W. 58, 70, 73, 78, 81, 89.

C siehe auch K.
C = tiefster Orgelton 7.
C = Tonbezeichnung 56.
C-dur 48.
C-Schlüssel 21.
Caccia 55.
Caccini 92.
Caimo 56.
Calvins Gewalttätigkeit 64.
Calvisius, S. 25, 66, 77.
Cambrai 12.
Cambridge 70.
Camera apostolica 84.
Canis 31.
Canit more Hebraeorum 30.
Canon 16, 26, 30.
— aenigmat. 30.
— cancric. 30.
Cantinella coronata 16.
Cantori a libro 43.
-- a liuto 43.
Cantus firmus 10, 27, 53, 77.
— planus 18, 58.
Canzoni alla franc. 53.
— contrap. 68.
— Villanesche 54.
Capella Giulia 82.
Capricci 76.
Capriccio in musica 73.
Carmen 16.
Carols 56.
Carpentras 31.
Casella 55.
Caton Diom. 79.
Catull 79.
Cavalieri 80.
Celtes, Conr. 79.
Cent mille escus (Volkslied) 53.
Certon 31.
Césaris v. Paris 16.
Chanson 36.
Chappuy, F. L. 50.
Châtelain de Coucy 34.
Chiavette 77.
Chiavi trasport. 22.
Chitarrone 32.
Choral, prot. 66.
Choralantiphone 50.
Choralbücher, röm. 86.
Chordae 71.
Choreinlagen 58.
Chorknaben 59.
Chorlied, mehrst. 55.
Chromatik 21, 55 f., 74, 92.
Chromat. Oktav 67, 72.
Chrotta 7.
Cifra, A. 88.
Cinquecento 87.
Cistra (citara) 42.
Cithara anglica 42.
cithern 42.
Clama ne cesses 30.
Claudin Sermisy 31.
Claves 71.
Clavecin 71.
Clavicembalo 45.
Clavichord 71.
Claviciterium 72.
Clavicymbalum 71.
Claviorganum 72.
Coclius 31.
Commer, F. 87.
Common Prayer Book 67.
Compagnia del Gonfalone 59.
Compère 29.
Composition, mehrst. 16.
Compositore della Cap. Pont. 83.
Concerti 76.
Conductus 16.
Confrérie de la passion 59.
— de la Bazoche 59.
Conrad, Jakob 72.
Contrapunto alla mente 11.
Copula 16.
Cor meum (Viadana) 45.
Cori spezzati 75.
Corpus jur. üb. Diskt. 12.
Correggio 76.
Costanzo Festa 55, 79.
Coussemaker 14, 28, 58.
Cremona 76.
Crequillon 31.
Croce, G. 76.
cromatico (a note negre) 86.
Cymbeln 45.

Damiano Goes 80.
Dafer, L. 89.
De arte canendi (Heyden) 24.
De arte contrapuncti (Tinctoris) 24.
De divis. nat. (Scot. Erig.) 9.
De speculat. mus. (Odington) 23.
Déchant sur le livre 11.
Déchanteurs 12.
Déchevrens 18.
Denkmäler d. Tonk. 30.
Des = Tonbezeichnung 56.
Desrouges nez (Volkslied) 28.
Deutsche Meister 77 ff.
Deutsche Orgeltabul. 68.
Deutscher Palestrina 78, 89.
Deutsches Kirchenlied d. lit. Gottesd. 64.
Deutschland 15.
— (Innungen) 49.
— (Mysterien) 58.
Dialogo Compos. 54.
Diaphonie 6, 8 f.
Diaton. Töne 72.
Dietrich 39.
Digon, Abt 70.
Diletto spirit. 80.
Diminution 20.
Dis = Tonbezeichnung 56.
Discantores 12.
Discantus 10 ff., 14.
— floridus (fleurettes) 13.
Diskantieren 12, 68.

Diskordanzen 22.
Dissonanzen 22 f.
Dodecachordon 24, 74.
Donato 76.
Doni 92.
Doppelchör. Komp. 75.
Doppelflöte 44, 56.
Dowland, J. 24, 44, 55.
Dramat. Elemente 57.
— Kunst 57.
Dramen, weltl. 57.
Drehleier 7.
Drillingscister 15.
Drucke kirchl. Lieder 64.
Druckwerke, musik. 33.
Dualität d. Harm. 76.
Dudelsack 7, 44.
Duiffopruggar 41.
Dulcemelos 71.
Dulcimer 71.
Dunstable 7, 26.
Durante 80.
Durtonart 74, 92.
Durtonleiter 34, 48.
Dynam. Nuancierung 54.

E = Tonbezeichnung 56.
Eccard 7, 66, 77.
Ecce quomodo mor. 78.
Echokompos. 54.
Egressus Jesus (J. v. Wert) 47.
Eichstätt 86.
Einchör. Komp. 75.
Einfachheit der musik. Bearbeitung 79.
Eleazar Genet 31.
Elias Salom. 23.
Elisabeth v. Engld. 81.
Eloy 26.
Emilio Cavalieri 45.
Enchiriadis (Guido v. A.) 6, 8.
Enfans sans soucis 59.
Engelbert v. Admönt 23.
England 9, 23, 26, 33, 35, 45, 47.
— (Innungen) 49.
— (Mysterien) 58.
— (Orgelspiel) 70.
Englische Lieder 53.
— Madrigal 54 f.
— Musiker 31.
— Schule 81.
Englische Virginal- und Orgelspieler 70.
Englische Volkslieder 81.
Epigonen Palestrinas 87.
Erasmus v. Rott. 30, 47.
Erbach, Ch. 70.
Erfurt 67.
Erzlaute 42.
Escaque 70.
Escobedo 80.
Felsfeste 59.
Felsgeschrei 59.
Eskorial 36.
Espagne 7, 87.
Espringale 56.
Espringerie 56.
Este, Thom. 33.
Europ. abendl. Musf. 50.
Evangel. Kirchenlied 66, 77.
Evreux 90.
Exaquir d'Anglet. 70.

F = Tonbezeichnung 56.
Fa-la 54.
Faber 25.
Fagott 45.
Fahrende Schüler (Musikanten) 49.
Faidit 34
Fairfax 70, 81.
Falke 40.
Falsettisten 21.
Falsettstimme 21.
Falsobordone 6, 10 ff.
Fastnachtsspiele 59.
Faugues 26.
Faux bourdon 6, 10 ff.
Felsztynski, S. 78.
Ferrara 60.
Festa, Cost. 79.
Fiammingo, J. 69.
Fidel 41.
Fiesko 56.
Figuration 72.
Finck, Heinrich 31, 39, 51, 78.
— Hermann 24, 69.
Firmin Caron 29.
Fitzwilliam-Museum 70.
Flämische Lieder 53.
Flandern 35.
Flegeljahre d. Musik 13.
Fleischer, O. 10, 18.
Fleurettes 13.
Floratura 16.
Florentiner Musiker 31.
— Oper 92.
Florenz 60, 92.
Flores mus. 23.
Flügelform 72.
Foggia, F. 88.
Formschneider 33.
Fortschritt im Orgelbau 57.
— musikal. 74.
Fortuna desperata 53.
Fossombrone 33.
Franchinus Gafor. 24, 29.
Francesco Cieco 69.
— da Milano 44.
— Spinaccino 44.
Franco v. Köln 15.
— v. Paris 15, 18, 22 f.
Frankreich 12, 15, 28, 31.
— (Innungen) 49.
— (Mysterien) 58.
Französ. Einfluß 70.
— Lieder 53.
— niederl. Meister 80.
Frescobaldi, G. 69.
Frontiera 80.
Frottole 54, 79.
Frottolisten 31.
Fugen 26, 68.
Fugger 78.
Fundamentbuch 69.
Fundamentum organ. 69.
Fünfliniensystem 45.
Fürsten d. Musik 82.

G = Tonbezeichnung 56.
G-Schlüssel 21.
Gabelton 22.
Gabrieli, A. u. G. 69, 75 f.
Galilei 92.
Gallus, J, 58, 78.
Ganassi del Fontego 46.
Gaspar v. Werbeke 29, 31.
Gassenhauerweisen 60.
Gastoldi 76.
Gaudio Mell 80.
Gegenbewegung 23.
— beim Diskl. 12.
Gegenstimmen b. Diskl. 13.
Geige 56.
Geigenbau 41.
Geigerkönig 49.
Geißlerlieder 62.
Geistl. Konzerte 80.
— Gesangbüchlein v. Wittenb. 66.
— Oratorium 80.
— Schauspiele 57 ff.
— Singspiel 80.

Geistl. Volkslied 60.
Gemeindegesang 64.
Gerbert v. St. Blasien 40.
Gerhardt, P. 76.
Gerho v. Reichensberg 62.
Gerichtstag (Pfeifertag) 49.
Gerle 44.
Gesamtausg. v. Pal. u. Orl. 87, 90.
Gesamtkunstwerk 57.
Gesang, weltl. mehrst. a. d. 13.—16. Jahrh. 16.
Gesangbuch mit Musiknoten 64.
Gesangbücher 64.
Gesius, B. 58, 66.
Gesualdo di Venosa 55, 77.
Giacques de Wert 55.
Gibbons, Orl. 55, 81.
Gigue 41.
Gilles Binchois 26.
Giovanni Gabrieli 45.
Gitarreninstrumente 42.
Glarean 24, 74.
Gleeman 35.
Glockenspiele 45.
Glossenlieder 63.
Goliarden 49.
Gomolka, N. 79.
Gottesdienst, lit. 57.
Goudimel, Cl. 80.
Gravicembalo 71.
Gregor XIII. 83, 86.
Gregorian. Choral 50, 87.
— Anfänge d. Begleitg. 6 ff.
— Charakter 5.
— Einfluß auf d. Entwicklg. 6.
— harmon. Behandlung 6.
— ob mensuriert 18.
— Wirkung ohne Begleitung 6.
— zweckmäßige Singart 5.
Gregorian. Choralmotive 86.
— Rezitation 60.
Grenzen d. Musik u. Poesie (Ambros) 57.
Guarnerius 24.
Guerrero 80.
Guido v. A. 7 ff.
Guilelmus Mon. 24.
Guillaume Dufay 26.
— Machaud 37.
Gumpeltzheimer, A. 25, 78.
Gusnaschi, L. 72.
Gymel 10 f.

H = Tonbezeichnung 56.
Haberl, F. X. 69, 87, 90.
Hackbrett 71.
Halberstadt 67.
Halbton (mi-fa) 21.
Halle 69.
Hammerklavier 72.
Händel 91.
Händl (Handl) 78, 89.
Handschrift, Colmarer 38.
— Donaueschingener 38.
— Manessische 38.
Handschriften 16.
Hans Judenkunig 43.
Harmonice Mus. (Petrucci) 33.
Harmon. Empfinden 55.
— Musik 76.
— Satz 66.
Harpsichord 71.
Haßler, H. L. 66, 77.
Häßlerin, Kl. 64.
Haug 75.
Hauptstimme 8.
Heckel 44.
Heerhorn 44.
Heinrich VIII. 47, 81.
— v. Freiberg 28.
— v. Laufenberg 28, 62.
— v. Osterdingen 37.
Heinz, W. 69.
Helikon 71.
Hellenisierende Reformbewegung 92.
Hermann v. Sachsenheim 64.
Heßmann, Heinr. 28.
Hexachord 21.
Heyden, Seb. 24.
Hieronymus de Moravia 23.
Hifthorn 44.
Hildebrandton 64.
Histriones 48.
Hobrecht 30.
Hofhaimer, P. 69.
Hofkapelle v. München 89.
Hoketen 13, 16.
Holzpfeifen 68.
Homophon 6.
Homophone Schreibweise 54.
Homophonie 77, 85.
Honorius Augustod. 49.
Horaz 79.
Horn, engl. 45.
Horninstrumente 44 f.
Hothby 23 f.
Houdard 18.
Hucbald 7.
Hüfttänze 56.
Hugenott Goudimel 80.
Hugo v. Reutlingen (Spechzhart) 23, 62.
Humanist. Bestrebungen 79.
Hylaert 24.

Jachet v. Berchem 55.
Jacob Barbireau 29.
— Clemens von Papa 31.
— v. Wert 47.
Jacopo da Bologna 55.
Jagdhorn 44.
Jannequin 73.
Jaquet v. Berchem 31.
Ich var dohin' 52.
Idealstil, polyph. 82 ff.
Jean Ghiselin 31.
Jesuitenkomödie 59.
— dramen 90.
— spiele 59.
Jeux partis 36.
Imitation d. cant. firm. 23, 26.
Improperium 83, 85, 88.
Improvisation 12, 46.
Improvisieren 12 f.
In dulci jubilo 62 f.
In ecclesiis bened. (Gabrieli) 45.
Ingegneri, M. 76.
Inhalt d. Musik 78.
Innungen 49.
Innungszeichen 49.
Inspruck ich muß dich l. 51.
Instrumentalformen 56.
Instrumentalmusik 40 ff.
— selbständige 45.
Instrumentalpart 45.
Instrumentaltänze, arrang. 46.
Instrumentaltanzmusik 56.
Instrumentalwerk, ältestes gedrucktes 69.
Instrumentenskunst 46.
Instrumente 7.
Instrumentisten 49.
Intabulatur 70.
Intabulatura de lauto 44.
Integer vitae 79.

Intermezzi (Intermedii) 60.
Intervallenlehre 22.
Intonazioni 68.
Joculatores 34.
Jodocus Pratenſis 29 f.
Johann d. Gr. 16.
— v. Salzburg 62, 64.
Johannes Ballox 23.
— Cottonius 12.
— v. Garlandia 22.
— Goodenbach 24.
— de Muris 12, 23.
— Ott 33.
— Regis 29.
— Spataro 24.
— Tinctoris 24.
John Day 33.
— Dunſtable 26.
— Hauboys 23.
Johnſon 81.
Jongleurs 34, 56, 59.
Joniſche Tonart 74.
Joſef II. 49.
Josquin des Près 29 f., 73.
Iriſche Volkslieder 81.
Iſaak 31, 39, 51.
Istituzioni harmon. 24.
Istromento di porco 71.
Italien. Lieder 53.
— Myſterien 58.
— Orgeltabulatur 88.
Ite missa est 6.
Judenſzene 60.
Jugglers 34.
Julius III. 82.
Junta 33.

K ſiehe auch C.
Kammermuſik 54.
Kanon 29 f.
Kantoreien 66.
Kanzonen f. Orch. 76.
Kapellmeiſter 46.
Kardinalkommiſſion 84.
Karlsruhe 51.
Karwoche 58, 85.
Kaſtraten 21.
Kath. Geſangbuch 64.
— Kirche 57.
Kemantſche 41.
Kielflügel 71.
Kieſewetter 28, 34.
Kirchenchöre 66.
Kirchenlied 32, 57, 62 ff.
— vor d. Reformat. 65 f.
Kirchenmuſik. Reform unter Paleſtrina 84.
Kirchenmuſikſtil 54, 73 ff.
Kirchentonarten 15, 74, 92.
Kirchmeßſpiele 59.
Kirleiſe 62.
Kitharavirtuos 73.
Klaviatur 71.
Klavier 67 ff.
Klaviermuſik 45.
Klavierſtreichinſtrument 42.
Klaviervirtuoſen 73.
Kleriker, vagabundierende 49.
Kloſterdramen 59.
Kneiplieder 89.
Koch 69.
Kolorierg. 19.
Konkordanzen 22.
Konrad v. Würzburg 63.
Konſonanzen 22.
Konſtanz 69.
Kontrapunkt 12, 25 ff.
— einfacher 26.
— doppelter 26.
— mehrfacher 26.
Kontrapunktik niederl. 66.
Krakau 78.
Krebskanon 30.
Kreis = rhythm. Vorzeichnung 19.
Kreuzlieder 63.
Kroyer, Th. 56.
Kunſtlied, weltl. 50 ff.
— mit Inſtrumentalbegltg. 55.
Kunſtpfeifer 49.
Kupferpfeifen 68.
Kyrie eleison 62.

Lais (Lays) 36 f.
Lamentationen 87 f.
Landino, Fr. v. Florenz 16, 55, 69.
L'anima ed il corpo 80.
Laſſo, Orlando di 28, 46, 55, 58, 66, 74, 82 ff., 89 ff.
Laudeſi (Laudiſti) 53.
Laudi (Loblieder) 54, 80.
Lauingen 69.
Laute 42 f.
Laute u. Geſang 54, 69.
Lauteninſtrumente 42.
Lautenſiſten 52, 68, 73.
Lautentabulatur 43 f.
Lautentabulatur, gedruckte 33 f.
Le caquet des femmes 31.
Leidensgeſchichte Jeſu 58.
Leipzig 66.
Leiſe 62.
Leiſentritt 64.
Lemlin 51.
Leonhard Paminger 31.
Leoninus 15.
Leopolita, M. 78.
Les cris de Paris 31.
li gieu di Robin et Marion 37.
Liebeslieder, lat. 49, 51.
Liederkranz (Ulm) 49.
Liedertexte, geiſtl. 62.
Liedformen d. Troub. 36.
Ligatur 20.
Lilliencron (Volkslied) 52.
Lille 16.
Limburger Chronik 50.
Lippenpfeifer 68.
Liſſabon 80.
Liſzt, Fr. 73. 87.
Litaneien 87.
Locheimer Liederbuch 28, 52.
L'omme armé 27, 53.
London 81.
Lorenzini 44.
Loſſius, L. 66.
Loyset Compère 31.
Luca Marenzio 55.
Luther, M. 64 ff.
Luther. Geſangbücher 64.
Lyon 68, 80.
Lyra 41.

Machaud, W. v. 16, 56.
Machold 58.
Madrigal, ital. 54, 79, 90.
Madrigalienſammlung 54.
Madrigaliſten 31, 55.
Magdalenenklagen 60 f.
Magnificat 5.
Magnum opus mus. v. Orl. 90.
Mahu, St. 31, 39, 51.
Mailand 89.
Maillart 31.
Mainz 72.
Maitriſen 12.
Mandola (Mandoline) 42.
Maneſſiſche Handſchrift 37.
Manicordio 71.

Manuel Cardoso 80.
Manuskript, engl. des 13. Jahrh. 17.
Marcell II. 83.
Marchettus v. Padua 23.
Marco d'Aquila 44.
Marenzio, Luca 88.
Marienklagen 59.
Marienlieder 63.
Martial 79.
Martoretta 56.
Mattheus le Maistre 78.
Mehrstimm. Satz in Deutschland, England u. Frankreich 28.
Meiland, J. 58, 78.
‚Mein Freud' allein' 51.
‚Mein G'müt ist mir verw.' 77.
Meisterschulen 12.
Meistersinger 34ff., 49, 53, 59.
Meistersingerschulen 39.
Meistersingertöne (Namen) 39.
Melanchthon 65.
Melodie im Tenor 66.
Melodik d. Troub. Melodien 35.
Melopoiae sive harm. 33, 79.
Memmingen 50.
Menetriers 34.
Mensura 17.
Mensuralgesang 17.
Mensuralnoten 68.
Mensuralnotenschrift 15, 18.
Mensuralnotentypendruck 33.
— erster deutscher 79.
Merbecke 70.
Messer Claudio 56.
Meßkomp.(Volkslied)16, 50.
— Palestrinas 85f.
Meß- und Motettenkomp. Dunstables 26.
Metalltypen 33.
Metallzungen 71.
Micrologus 7.
— des Ornithoparchus 24.
Mihi est propositum 49.
Mimische Komödie 60.
Miniaturen 41.
Minnelied 37f.
Minnesang a. d. Wartburg 38.
Minne- u. Meistersang 63.
Minnesänger 34ff.
Minstrel 37.
Miracles 57.
Mischpoesie 63.
Missa ad omnem tonum 29.
— Papae Marcelli 85f.
— prolationis 29.
— sine nomine 27.
Mißbräuche bei d. Textbehandlung 32.
Mißbräuche beim Disk. 12.
Mitterer 85.
Modena 66, 76.
Moderne Tonarten 74.
Modus 18.
Mollcharakter 55.
Molltonart 74, 92.
Molltonleiter 34, 48.
Mönche als Musikschriftsteller 32.
Monochord 71.
Monodie, begleitete 44, 54.
Monodischer Stil 92.
Mons im Hennegau 89.
Monteverdi 46, 76.
Monumenta mus. s. in Pol. 79.
Morales, Ch. 80.
Moralitäten 59.
Morley, Th. 24f., 55, 70.
Motetus 13.
Motive d. Volkslieder 50.
Moulu 31.
Mouton 31, 73.
München 69, 89.
Musica divina 86.
— Enchir. 6.
— mensurata 23.
— quadrata 23.
Musical Ant. Soc. 81.
Musikanten, fahrende 59.
Musikanteninnung 49.
Musikantenvogt 49.
Musikfeste 90.
Musikhandschriften 16.
Musikinstrumente 40.
Musikreform 60.
Musikschriftsteller 24.
Musikschule Naninis 83.
Musiktypendruck 33.
Muskatblüt 64.
Mutation d. Stimme 21.
Nachahmung 23.
Nagel, engl. Mus. Gesch. 13, 81.
Nanini, B. u. G. 80, 83, 87.
Narrenfeste 59.
Neapel 77, 89.
Nelle, W. 66.
Neri, Ph. 80, 83.
Neuber 33.
Neuer Stil 91.
Neumennotierung 58.
Neusidler 44.
Nicolas v. Mergs 28.
Nicolaus Gombert 31.
— Henricus 33.
Niederländer 28ff.
Niederländ. große Epoche 28.
— Meister 52.
— Schule 26ff., 90.
— Technik 54.
Normandie 90.
Nota Quadriquarta 35.
Noten (Gestalt, Wert, Namen) 18f.
Notendruck 25ff., 33, 64.
Notenformen 19f.
Notenkupferstich 33.
Notenschrift, schwer zu erlernen 21.
Notierung d. Gymel 10f.
Notierung, schriftl. des Disk. 15.
Nürnberg 67, 69, 77.

Oberammergauer Passionsspiel 60.
Oberitalien. Musik 31.
Oberstimme (Melodie) 66, 77, 92.
Oberterz 22.
Obrecht 30f., 58.
Ochsenkuhn 44.
Ockenheim 28f.
Odington, Walter 23.
Officium mort. 88.
Oeglin, E. 79.
„O Haupt voll Blut u. W." 78.
Oktav 22.
Oktavenverbot 23.
‚O quam gloriosum' v. Vittoria 88.
Oratorium 59, 80.
Orchester 73, 85.
— Monteverdis 46.

Orchesterkunst 46.
Organisten 52.
Organistenfamilie Koch 69.
Organistrum 41, 71.
Organum 8 f., 16.
Orgel 67 ff.
Orgelkomp. Sammlungen 69.
Orgelnotation 70.
Orgelspiel 67 ff.
Orgeltabulatur 68 f.
Orgelvirtuosen 70.
Oriental. Weisen 35.
Orientis partibus 59.
Ornithoparchus 24.
Orso 56.
Ortiz 80.
Osiander, L. 66, 77.
Osterlied „Du lenze guot" 63.
Osterspiele 58.
O Venere bella (Volkslied) 28.
Ovid 79.

Paix, J. 69.
Palestrina 6, 27, 74, 82 ff.
Palestrinastil 6, 73.
Pandora 42.
Pansflöte 44.
Pantomime 60.
Päpstl. Kapelle 75, 79 f., 84.
— Kapellmeister 83.
— Kapellsänger 82.
Papsttum u. Kirchenlied 65.
Parabosco 75.
Parallelen (Quint, Quart, Oktav) 8, 10.
Parallelorganum 9 f.
Paraphon 6.
Paris 12, 15 f., 22.
Parsons 81.
Partita 56.
Passion 58, 88.
Passionskomp. 58.
Pater noster 5.
Pauken 45.
Paul III. 80.
— IV. 82.
— Hofhaimer 31.
‚Paulus' geistl. Singspiel 80.
Paumann, C. 69.
Pavia 72.
Pedal 68.
Pedrell, Ph. 88.
Perfektion 19.
Peri 92.
Perissone Cambio 54.
Perotinus 16.
Pes „Sing cuccu" 16.
Peter III. v. Span. 36.
— IV. v. Span. 36.
Petrarca 55.
Petrejus 33.
Petrucci 29, 33, 54, 79.
Petrus 16.
Pfeifen 48.
Pfeifenarten 68.
Pfeifeninstrumente 44.
Pfeiferkönig 49.
Pfeifertag 49.
Phalèse 33.
Phantasien 68.
Philipp de Monte 78.
— v. Birty 23.
Pianino 72.
Picard, Pierre 23.
Pierre de la Rue 29.
Pius IV. 83.
Plain chant 18.
— song 18.
— song Soc. 10. 70.
Planch 36.
Platerspiel 45.
Plautin 33.
Plica 16.
Plikenneumierung 38.
Poitiers, W. v. 34.
Polen 78.
Poln. Schule 79.
Polyph. Gesangstücke 68.
— Idealstil 82 ff.
— Kirchenmusik 55.
Polyphonie, vokale 73 ff.
Pomerium mus. mens. 23.
Pommer 48.
Portativ 67.
Portugal 35.
Portugiesen 80.
Positiv 67.
Postludien 68.
Postverkehr (Musikanten) 48.
Practica mus. 24.
Praefatio 5.
Prag 51. 78.
Praeneste 82.
Praetorius, H. 66.
— M. 7, 24, 40, 71.
Priester als Musikschriftsteller 32.
Prim 22.
Principalis vox 7, 9.
Produktivität Orlandos 89 f.
— Palestrinas 87.
Programmusik 73.
Programmusiker 31.
Programmstücke, instr. 73.
Properz 79.
Proportion 20.
Prosa de asino 59.
Prosle 86, 91.
Prot. Choral 66.
Provençal. Volkssprache 34.
Provence 34.
Psalter 71.
Psalterium 42.
Pseudobeda 23.
Pseudohucbald 7.
Publikat. d. J. M. G. 56.
Pui 39.
Punctum augment. 20.
— divisionis 20.
Punctus contra punctum 25.
Punkt hinter d. Note 20.

Quadratneumenschrift 38.
Quart 6 ff., 13, 22.
Queen Elis. Virg. Booc 70.
Querflöte 44.
Quinten 6, 13, 22, 78.
Quintenverbot 23.
Quintieren 68.

Rappresentazione di anima e di corpo 45.
Rätsel mit Notenschrift 21.
Rätselkanon 16.
Rauch, J. N. 87.
Rauschpfeife 44.
Reading 16.
Reformation mus. 74.
— (Kirchenlied) 64.
Regal 67.
Regensburg 86.
Regnard, J. 78.
Reihentänze 56.
Reims 12.
Reiner 58.
Religiöses Schauspiel 57.
Renaissance mus. 74.
Reutlingen 79.
Revolution mus. 74.
Ribeca 41.
Ricercari 68.
Richafort 31.

Ricordi 73.
Riemann, H. 10f., 16, 35, 55.
Ringellied 56.
Rinuccini 92.
Ritter, A. G. 67, 70.
Robert de Fevin 31.
— de Handlo 23.
— v. Sabilon 16.
— v. Sizilien '16.
Rocco Rodio 56.
Rohrblattinstrument 45.
Roi des violons 49.
Rom 59, 69, 75, 89.
Romances 53.
Romanische Volkssprache 34.
Romano 75.
Romantiker des 16. Jahrh. 56.
Römische Schule 79f.
Rondeau 16, 55.
Rondel 35.
Rondellus 17.
Rondet de Carols 56.
Rore 55, 56, 69, 75.
Rota 26.
Rotta 35.
Roundel 56.
Roy des menestriers 49.
Rubeb 41.
Ruffo 56, 58, 73.
Ruggiero Giovanelli 88.
Runge, Paul 38, 62.
Ruppich, K. v. 66.

Sackpfeife 7, 56.
Sarteninstrument mit Tasten 70.
Salinas 25.
Salzburg 67.
Sammlungen v. Kirchenliedern 64.
Sanctus 49.
Sandberger 90.
Sänger als Komp. 21.
Sängerkapelle, päpstl. 8.
Sängerkranz 37f.
„Sawkopff" 71.
Scandellus, A. 78.
Scotus Erig. 9.
Se la face ay pale (Dufay) 27.
Secento 87.
Sekund 8.
Selbständ. Orgelspiel 68.
Senfl, L. 66, 73, 77.
Septime 8.
Sequenz 50, 60.
Sext 8.
Sextakkord 10.
Shepherd 81.
Strventes 36.
Sixt. Kapelle 68.
Sizilien 89.
Slavische Kirchenlieder 63.
S. Marco (Venedig) 68, 75.
Solmisation 21.
Solothurn 69.
Sonata 56.
Sonaten f. Orch. 76.
Sordino 71.
Sordune 45.
Spanier 31, 35.
Span. Komponisten 80.
— Lieder 53.
— Mysterien 58.
Speculum mus. 23.
Spervogel 63.
Spiegel d, Orgelmacher 69.
Spiegelkanon 30.
Spielereien m. d. Notenschrift 21.
Spielgraf 49.
Spielleute, fahrende 48, 51.
Spinetta 72.
Springende tenz 56.
Squarcialupo 69.
Suchenwirt 64.
Suite 56.
„Sumer is icumen in" 16f.
Surcztynski 79.
Suriano, F. 85, 88.
Surrexit Christus (Gabrieli) 45.
Sweelinck 72f.
Szamotulski, W. 78.
Symph. sacrae 76.
Symphonie 41.
Synkope 23.
Syntagma mus. (Praet.) 7, 40.
Syrinx 44.

Schachbrett (Klavier) 70.
Schalmei 45, 56,
Schaumusik 29.
Schauspiele, geistl. 52ff.
Scheidt, S. 69, 72f.
Scheim, H. 20.
Schifferlieder 54.
Schlacht b. Marignano 31.
Schlaginstrumente 45.
Schlecht, Gesch. d. K. M. 70.
Schlick, A. 69.
Schlüssel 21f., 71.
Schlüsselfidel 42.
Schmid, B. 69.
Schnabelflöte 44.
Schöffer, Peter 33.
Scholares vagi 49.
Schott. Volkslieder 81.
Schuldrama 59.
Schule u. Gesang (Luther) 65.
Schüler, fahrende 49.
— Palestrinas 87.
Schütz, H. 58, 76f.
Schwebendes Organum 8.
Schwegel 44, 48.
„Schweinekopff" 71.
Stabat mater. v. Palestrina 86.
Stadtpfeifer 48f.
Stadtzinkenist 49.
St. Blasien 51.
Stephan Mahu 31.
Steurlin 58.
Stierhorn 44.
Stil d. Zukunft 92.
St. Nikolaibruderschaft 49.
Stollen 39.
Stolzer 31, 39.
Stone, R. 67.
St. Peter (Rom) 69, 80.
Straßburg 49, 67, 69.
Streichinstrumente 41, 90.
Strombotti 54.
Struktur der Meistersingerweisen 39.

Tabulatur 68.
Tabulaturbuch 69.
Tactus 19.
Takt 18.
Taktstriche 20f.
Tallis, Th. 70, 81.
Tangenten 71.
Tanzlieder 54, 56.
Tanzrhythmus 78.
Tapissier 16.
Taverner 81.
Te Deum 5, 60.
Tempus (brevis) 18.
Tenor (Volkslied) 50, 66.
Tenori acuti 21.
Tenorini 21.

Terminorum mus. diffin. 24.
Terz 8.
Terzbehandlung 29, 32.
Terzmischerei 32.
The old Engl. Edit. 81.
Theorbe 42.
Theoretiker 15, 75.
Thibaut v. Nav. 34 f.
Thomas v. Aqu. 49.
Thomaskantorei 66.
Toccaten 68 f.
Toledo 36.
Tonalität 15, 74.
Tonarten, alte 54.
Tonkombinationen, diat. 74.
Tonlage 22.
Tonsetzer 15, 31.
Toulouse 34.
Tournay 16.
Transposition 21 f.
Transpositionswesen 55.
Trapez 71.
Treviso 59.
Triaca mus. 76.
Triangel 45.
Trient, Konz. 83.
Trienter Codices 30.
Trinklieder, lat. 49, 54.
Triplen 13.
Trittonius, P. 79.
Tritonus 8.
Trobadores 34.
Trobar (trouver) 34.
Trommeln 45.
Trompete 44.
Troubadours 74.
Trouvères (Trouveurs) 16, 34, 56.
Trumba 44.
Trumscheit 41.
Trutannen 49.
Tubeninstrument 44.
Tübinger Fragment 33.
Tudino 56.
Turba (Volk) 58.
Turrettini, P. 69.
Tye 70, 81.
Typen, zerlegbare 33.

Übergang vom Diss. zum Kontrapunkt 12.
Übergangsstil 88.
Überladung d. Melodie 13.
Überlieferung d. Komp. 32.
Übersetzung lat. Kirchenl. 62.
Ulm 49.
Umdichtungen 62.
Umfang d. Begleitg. 7.
— d. Orgeln 7.
Umme gende tentz 56.
Una, πλάγιος di Disc. 53.
Unterterz 22.
Ursprung d. Mensuralnotenschrift 18.
Ut tuo propitiatus 10.

Vagabund. Kleriker 49.
Vagi scholares 49.
Vaelbeke, L. v. 68.
Variation 73.
Vecchi, Orazio 60, 76.
— Orfeo 76.
Vehe, Gesangbüchlein 64.
„Veitstanz", mus. 13.
Venedig 60.
Venezianerschule 75.
Venezianische Orgelkunst 7.
Veni creator 62.
Verdelot 81.
Verdienste d. Niederländ. 29.
Verdoppelung parall. Quarten, Quinten u. Okt. 8 f.
Vergil 79.
Vermischung d. Stimmen 6.
Verovio, S. 80.
Versetzung d. Schlüssel 22.
Versetzungszeichen 21.
Vexationen mit Notenschrift 21.
Viadana 45, 80, 88.
Vicentino, N. 25, 56, 75.
Victimae pasch. laud. 60.
Viella (Fidel) 41 ff.
Villancicos 53.
Villanellen 54.
Villoten 54.
Vinaté 54.
Viole 35, 41.
Virdung, S. 40, 72.
Virelay 36, 56.
Virginal 71.
Virginalisten 73.
Virginalstil (England) 72.
Virtuosen (Orgel) 70.
Vitelozzi, Card. 84.
Vittoria, L. 58, 80, 88.
Vokale Polyphonie 73 ff.
— Programmusik 31, 73.
Vokalpart durch Instrumentalmus. 47 f.
Vokalstil, akkord. 54.
Volkslied, in Dur 74.
— geistl. 57 ff.
— weltl. 50 ff.
— in der Landessprache 32.
— Themen 27 ff., 39.
Volksschauspiele 59.
Vollendung, höchste d. Kirchenmus. 86.
Vulpius 58.

Wackernagel, Ph. 64.
Wagner, R. 57, 59, 83, 85 f.
Waelrant, H. 55.
Walther, J. 58, 66, 77.
Walther v. d. Vogelw. 37, 63.
Wartburgkrieg 38.
Weihnachtsspiele 58.
Weinlieder 29.
Weltl. Lied 27, 50 ff., 90.
— Musik 32.
— Schauspiel 60.
Wert, künstler. des Diss. 13.
Wettstreit, mus. 90.
White 70, 81.
Wien 49, 67, 78.
Willaert, A. 54 ff., 69, 75.
Winchester 67.
Winterfeld 76.
Witt, Th. de 87.
Wolf, J. 22, 70.
Wolfram v. Eschenb. 37.
Wörterbuch, mus. 24.

Zacconi 25.
Zarlino, G. 24, 75.
Zeelandia 51, 53.
Zeitdauer d. Noten 18 ff.
Zeitmaß d. Pausen 20.
Zielenski 79.
Zinken (versch. Arten) 44, 48.
Zinnpfeifen 68.
Zither 42.
Zünfte 49.
Zunftmeister 49.
Zungenpfeifer 65.
Zusammenklänge beim Organum 10.
Zusammenklänge d. Kontrapunkt 26.
Zusammenstellung verschiedenster Texte 13.
Zwickau 69.
Zwillingscistren 42.
Zwischenaktsmusik 60.

Verzeichnis der Abbildungen und Musikeinlagen[1].

		Seite
Nr. 1.	Organum nach Guido v. A.	8
„ 2.	Organum suspensum	9
„ 3.	Kraffelorganum	9
„ 4.	Gimel (Faux bourdon)	11
„ 5.	Falso bordone v. Viadana	11
„ 6.	Dreistimmige Diskantus mit vermischten Texten	14
„ 7.	Rondellus (6stimmiger Kanon)	17
„ 8.	Melodie des l'omme armé	27
„ 9.	Troubadourlied (Thibaut v. Navarra)	35
„ 10.	Deutscher Minnesang aus dem Wartburgkrieg	38
„ 11.	Laute	42
„ 12.	Lautentabulatur	43
„ 13.	Volkslied aus dem Locheimer Liederbuch	52
„ 14.	Französisches Volkslied	53
„ 15.	Magdalenenklage	61
„ 16.	In dulci jubilo	63

*) Bei einigen M. E. stehen die Texte unter statt zwischen den Systemen.

Sammlung Göschen

In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

Bibliothek der Philosophie.

Hauptprobleme der Philosophie von Dr. Georg Simmel, Professor an der Universität Berlin. Nr. 500.

Einführung in die Philosophie von Dr. Max Wentscher, Professor an der Universität Königsberg. Nr. 281.

Geschichte der Philosophie IV: Neuere Philosophie bis Kant von Dr. Bruno Bauch, Professor an der Univers. Halle a. S. Nr. 394.

Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie von Professor Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren. Nr. 14.

Grundriß der Psychophysik von Professor Dr. G. F. Lipps in Leipzig. Mit 3 Figuren. Nr. 98.

Ethik von Prof. Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.

Allgemeine Ästhetik von Prof. Dr. Max Diez, Lehrer an der Kgl. Akademie der bildenden Künste in Stuttgart. Nr. 300.

Bibliothek der Sprachwissenschaft.

Indogermanische Sprachwissenschaft von Dr. R. Meringer, Professor an der Universität Graz. Mit 1 Tafel. Nr. 59.

Germanische Sprachwissenschaft von Dr. Rich. Loewe in Berlin. Nr. 238.

Romanische Sprachwissenschaft von Dr. Adolf Zauner, Privatdozent an der Universität Wien. 2 Bände. Nr. 128, 250.

Semitische Sprachwissenschaft von Dr. C. Brockelmann, Professor an der Universität Königsberg. Nr. 291.

Finnisch-ugrische Sprachwissenschaft von Dr. Josef Szinnyei, Professor an der Universität Budapest. Nr. 463.

Deutsche Grammatik und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulrat Professor Dr. O. Lyon in Dresden. Nr. 20.

Deutsche Poetik von Dr. K. Borinski, Professor an der Universität München. Nr. 40.

Deutsche Redelehre von Hans Probst, Gymnasialprof. in Bamberg. Nr. 61.

Aufsatzentwürfe von Oberstudienrat Dr. S. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. Nr. 17.

Wörterbuch nach der neuen deutschen Rechtschreibung v. Dr. Heinrich Klenz. Nr. 200.

Deutsches Wörterbuch von Dr. Richard Loewe in Berlin. Nr. 64.

Das Fremdwort im Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Deutsches Fremdwörterbuch von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 273.

Plattdeutsche Mundarten v. Prof. Dr. Hub. Grimme, Freiburg (Schweiz). Nr. 461.

Die deutschen Personennamen von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 422.

Länder- und Völkernamen von Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig. Nr. 478.

Englisch-deutsches Gesprächsbuch von Professor Dr. E. Hausknecht in Lausanne. Nr. 424.

Geschichte der lateinischen Sprache von Dr. Friedrich Stolz, Professor an der Universität Innsbruck. Nr. 492.

Grundriß der lateinischen Sprachlehre v. Prof. Dr. W. Botsch i. Magdeburg. Nr. 82.

Russische Grammatik von Dr. Erich Berneker, Prof. an der Universit. Prag. Nr. 66.

Kleines russisches Vokabelbuch von Dr. Erich Boehme, Lektor an der Handelshochschule Berlin. Nr. 475.

Russisch-deutsches Gesprächsbuch von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag. Nr. 68.

Russisches Lesebuch mit Glossar v. Dr. Erich Berneker, Prof. a. d. Univ. Prag. Nr. 67.

Geschichte der klassischen Philologie von Dr. Wilh. Kroll, ord. Prof. an der Universität Münster. Nr. 367.

Literaturgeschichtliche Bibliothek.

Deutsche Literaturgeschichte von Dr. Max Koch, Professor an der Universität Breslau. Nr. 31.

Deutsche Literaturgeschichte der Klassikerzeit von Prof. Carl Weitbrecht. Durchgesehen und ergänzt von Prof. Dr. Karl Berger. Nr. 161.

Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts von Prof. Carl Weitbrecht. Durchgesehen und ergänzt von Dr. Richard Weitbrecht in Wimpfen. 2 Teile. Nr. 134, 135.

Geschichte des deutschen Romans von Dr. Hellmuth Mielke. Nr. 229.

Gotische Sprachdenkmäler mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Herm. Jantzen, Dir. d. Königin-Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 79.

Althochdeutsche Literatur mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schauffler, Prof. am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.

Eddalieder mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilh. Ranisch, Gymnasialoberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.

Das Walthari-Lied. Ein Heldensang aus dem 10. Jahrhundert im Versmaße der Urschrift übersetzt u. erläutert v. Prof. Dr. H. Althof in Weimar. Nr. 46.

Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit. In Auswahl mit Einleitungen und Wörterbuch herausgegeben von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin-Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 137.

Der Nibelunge Nôt in Auswahl und **mittelhochdeutsche Grammatik** mit kurzem Wörterbuch von Dr. W. Golther, Prof. an der Universität Rostock. Nr. 1.

Kudrun und Dietrichepen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Prof. an der Universität Münster. Nr. 10.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch v. Dr. K. Marold, Prof. a. Kgl. Friedrichskollegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus **Minnesang und Spruchdichtung.** Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von O. Güntter, Prof. an der Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.

Die Epigonen des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junk, Aktuarius der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.

Deutsche Literaturdenkmäler des 14. und 15. Jahrhunderts, ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin-Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.

Deutsche Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts. I: Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Deutsche Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts. II: Hans Sachs. Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. Nr. 24.

— **III: Von Brant bis Rollenhagen: Brant, Hutten, Fischart, sowie Tierepos und Fabel.** Ausgewählt u. erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 36.

Deutsche Literaturdenkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. Paul Legband in Berlin. 1. Teil. Nr. 364.

Simplicius Simplicissimus von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. In Auswahl herausgegeben von Prof. Dr. F. Bobertag, Dozent an der Universität Breslau. Nr. 138.

Das deutsche Volkslied. Ausgewählt und erläutert von Professor Dr. Julius Sahr. 2 Bändchen. Nr. 25, 132.

Englische Literaturgeschichte von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.

Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte von Dr. Arnold M. M. Schröer, Prof. an der Handelshochschule in Köln. 2 Teile. Nr. 286, 287.

Italienische Literaturgeschichte von Dr. Karl Voßler, Prof. an der Universität Heidelberg. Nr. 125.

Spanische Literaturgeschichte von Dr. Rudolf Beer in Wien. 2 Bde. Nr. 167, 168.

Portugiesische Literaturgeschichte von Dr. Karl von Reinhardstoettner, Prof. an der Königl. Technischen Hochschule München. Nr. 213.

Russische Literaturgeschichte von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.

Russische Literatur v. Dr. Erich Boehme, Lektor an d. Handelshochschule Berlin. I. Teil: Auswahl moderner Prosa und Poesie mit ausführlichen Anmerkungen und Akzentbezeichnung. Nr. 403.

— II. Teil: Всеволодъ, Гаршинъ, Разсказы. Mit Anmerkungen und Akzentbezeichnung. Nr. 404.

Slavische Literaturgeschichte von Dr. Josef Karásek in Wien. I: Ältere Literatur bis zur Wiedergeburt. Nr. 277.

— II: Das 19. Jahrhundert. Nr. 278.

Nordische Literaturgeschichte. I: Die isländische und norwegische Literatur des Mittelalters von Dr. Wolfgang Golther, Prof. an der Univ. Rostock. Nr. 254.

Die Hauptliteraturen des Orients von Dr. Mich. Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. I: Die Literaturen Ostasiens und Indiens. Nr. 162.

— II: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken. Nr. 163.

Griechische Literaturgeschichte mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Prof. an der Univers. Greifswald. Nr. 70.

Römische Literaturgeschichte von Dr. Herm. Joachim in Hamburg. Nr. 52.

Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso. In Auswahl mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Julius Ziehen in Frankfurt a. M. Nr. 442.

Vergil, Aeneis. In Auswahl mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Julius Ziehen in Frankfurt a. M. Nr. 497.

Geschichtliche Bibliothek.

Einleitung in die Geschichtswissenschaft von Dr. Ernst Bernheim, Prof. an der Universität Greifswald. Nr. 270.

Urgeschichte der Menschheit von Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Universität in Wien. Mit 53 Abbildungen. Nr. 42.

Geschichte des alten Morgenlandes von Dr. Fr. Hommel, o. ö. Prof. der semitischen Sprachen an der Universität in München. Mit 9 Voll- und Textbildern und 1 Karte des Morgenlandes. Nr. 43.

Geschichte Israels bis auf die griechische Zeit von Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.

Neutestamentliche Zeitgeschichte I: Der historische und kulturgeschichtliche Hintergrund des Urchristentums von Lic. Dr. W. Staerk, Professor an der Universität Jena. Mit 3 Karten. Nr. 325.

— II: Die Religion des Judentums im Zeitalter des Hellenismus und der Römerherrschaft. Mit einer Planskizze. Nr. 326.

Griechische Geschichte von Dr. Heinrich Swoboda, Prof. an der Deutschen Universität Prag. Nr. 49.

Griechische Altertumskunde von Prof. Dr. Rich. Maisch, neubearbeitet von Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern. Nr. 16.

Römische Geschichte von Realgymnasialdirektor Dr. Julius Koch in Grunewald. Nr. 19.

Römische Altertumskunde von Dr. Leo Bloch in Wien. Mit 8 Vollbild. Nr. 45.

Geschichte des Byzantinischen Reiches von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 190.

Deutsche Geschichte von Prof. Dr. F. Kurze, Oberlehrer am Kgl. Luisengymnasium in Berlin. I: Mittelalter (bis 1519). Nr. 83.

— II: Zeitalter der Reformation und der Religionskriege (1500—1648) Nr. 84.

— III: Vom Westfälischen Frieden bis zur Auflösung des alten Reichs (1648 bis 1806). Nr. 85.

Deutsche Stammeskunde von Dr. Rudolf Much, Prof. an der Universität in Wien. Mit 2 Karten und 2 Tafeln. Nr. 126.

Die deutschen Altertümer von Dr. Franz Fuhse, Direktor des Städt. Museums in Braunschweig. Mit 70 Abbildungen. Nr. 124.

Abriß der Burgenkunde von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 80 Abbildungen. Nr. 119.

Deutsche Kulturgeschichte von Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.

Deutsches Leben im 12. u. 13. Jahrhundert. Realkommentar zu den Volks- und Kunstepen und zum Minnesang. I: Öffentliches Leben. Von Prof. Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Tafel u. Abbildungen. Nr. 93.

— II: Privatleben. Mit Abbildungen. Nr. 328.

Quellenkunde zur Deutschen Geschichte von Dr. Carl Jacob, Prof. an der Universität in Tübingen. 1. Band. Nr. 279.

Österreichische Geschichte von Prof. Dr. Franz von Krones, neubearbeitet von Dr. Karl Uhlirz, Prof. an der Univ. Graz. I: Von der Urzeit bis zum Tode König Albrechts II. (1439). Mit 11 Stammtafeln. Nr. 104.

— II: Vom Tode König Albrechts II. bis zum Westfälischen Frieden (1440 bis 1648) Mit 2 Stammtafeln. Nr. 105.

Englische Geschichte von Prof. L. Gerber, Oberlehrer in Düsseldorf. Nr. 375.

Französische Geschichte von Dr. R. Sternfeld, Prof. an der Univ. Berlin. Nr. 85.

Russische Geschichte von Dr. Wilhelm Reeß, Oberlehrer am Ostergymnasium in Mainz. Nr. 4.

Polnische Geschichte von Dr. Clemens Brandenburger in Posen. Nr. 338.

Spanische Geschichte von Dr. Gust. Diercks. Nr. 266.

Schweizerische Geschichte v. Dr. K. Dändliker, Prof. a. d. Univ. Zürich. Nr. 188.

Geschichte der christlichen Balkanstaaten (Bulgarien, Serbien, Rumänien, Montenegro, Griechenland) von Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 331.

Bayerische Geschichte von Dr. Hans Ockel in Augsburg. Nr. 160.

Geschichte Frankens von Dr. Christian Meyer, Kgl. preuß. Staatsarchivar a. D. in München. Nr. 434.

Sächsische Geschichte von Prof. Otto Kaemmel, Rektor des Nikolaigymnasiums zu Leipzig. Nr. 100.

Thüringische Geschichte von Dr. Ernst Devrient in Leipzig. Nr. 352.

Badische Geschichte von Dr. Karl Brunner, Prof. am Gymnasium in Pforzheim u. Privatdozent der Geschichte an der Techn. Hochschule in Karlsruhe. Nr. 280.

Württembergische Geschichte von Dr. Karl Weller, Professor am Karlsgymnasium in Stuttgart. Nr. 468.

Geschichte Lothringens von Geh. Reg.-R. Dr. Herm. Derichsweiler in Straßburg. Nr. 6.

Die Kultur der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung von Dr. Robert F. Arnold, Professor an der Universität Wien. Nr. 189.

Geschichte des 19. Jahrhunderts von Oskar Jäger, o. Honorarprofessor an der Universität Bonn. 1. Bändchen: 1800—1852. Nr. 216.

— 2. Bändchen: 1853 bis Ende des Jahrhunderts. Nr. 217.

Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Prof. der Geschichte an der Univ. Berlin. Nr. 156.

Die Seemacht in der deutschen Geschichte von Wirkl. Admiralitätsrat Dr. Ernst von Halle, Prof. an der Universität Berlin. Nr. 370.

Geographische Bibliothek.

Physische Geographie von Dr. Siegm. Günther, Professor an der Königl. Technischen Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen. Nr. 26.

Astronomische Geographie von Dr. Siegm. Günther, Professor an der Königl. Technischen Hochschule in München. Mit 52 Abbildungen. Nr. 92.

Klimakunde. I: **Allgemeine Klimalehre** von Professor Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Tafeln u. 2 Figuren. Nr. 114.

Paläoklimatologie von Dr. Wilh. R. Eckardt, Assistent a. Meteorologischen Observatorium u. d. öffentl. Wetterdienststelle in Aachen. Nr. 482.

Meteorologie von Dr. W. Trabert, Professor a. d. Universität in Innsbruck. Mit 49 Abbildungen und 7 Tafeln. Nr. 54.

Physische Meereskunde von Prof. Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 39 Abb. im Text u. 8 Tafeln. Nr. 112.

Paläogeographie. Geologische Geschichte der Meere u. Festländer v. Dr. Franz Kossmat in Wien. Mit 6 Karten. Nr. 406.

Das Eiszeitalter von Dr. Emil Werth in Berlin-Wilmersdorf. Mit 17 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 431.

Die Alpen von Dr. Rob. Sieger, Prof. an der Universität Graz. Mit 19 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 129.

Gletscherkunde von Dr. Fritz Machaček in Wien. Mit 5 Abbildungen im Text und 11 Tafeln. Nr. 154.

Pflanzengeographie von Prof. Dr. Ludwig Diels, Privatdoz. an der Univers. Berlin. Nr. 389.

Tiergeographie von Dr. Arnold Jacobi, Professor der Zoologie an der Königl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten. Nr. 218.

Länderkunde von Europa von Dr. Franz Heiderich, Professor an der Exportakademie in Wien. Mit 10 Textkärtchen und Profilen und einer Karte der Alpeneinteilung. Nr. 62.

— **der außereuropäischen Erdteile** von Dr. Franz Heiderich, Professor an der Exportakademie in Wien. Mit 11 Textkärtchen u. Profil. Nr. 63.

Landeskunde und Wirtschaftsgeographie des Festlandes Australien von Dr. Kurt Hassert, Professor an der Handelshochschule in Köln. Mit 8 Abbildungen, 6 graphischen Tabellen und 1 Karte. Nr. 319.

— **von Baden** von Professor Dr. O. Kienitz in Karlsruhe. Mit Profilen, Abbildungen und 1 Karte. Nr. 199.

— **des Königreichs Bayern** von Dr. W. Götz, Professor an der Königl. Techn. Hochschule München. Mit Profilen, Abbildungen und 1 Karte. Nr. 176.

— **der Republik Brasilien** von Rodolpho von Ihering. Mit 12 Abbildungen und einer Karte. Nr. 373.

— **von Britisch-Nordamerika** von Professor Dr. A. Oppel in Bremen. Mit 13 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 284.

— **von Elsaß-Lothringen** von Prof. Dr. R. Langenbeck in Straßburg i. E. Mit 11 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 215.

— **von Frankreich** von Dr. Richard Neuse, Direktor der Oberrealschule in Spandau. 1. Bändchen. Mit 23 Abbildungen im Text und 16 Landschaftsbildern auf 16 Tafeln. Nr. 466.

— — 2. Bändchen. Mit 15 Abbildungen im Text, 18 Landschaftsbildern auf 16 Tafeln und einer lithographischen Karte. Nr. 467.

— **des Großherzogtums Hessen, der Provinz Hessen-Nassau und des Fürstentums Waldeck** von Prof. Dr. Georg Greim in Darmstadt. Mit 13 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 376.

— **der Iberischen Halbinsel** v. Dr. Fritz Regel, Prof. a. d. Univ. Würzburg. Mit 8 Kärtchen u. 8 Abbild. im Text u. 1 Karte in Farbendruck. Nr. 235.

— **der Großherzogtümer Mecklenburg und der Freien und Hansestadt Lübeck** von Dr. Sebald Schwarz, Direktor der Realschule zum Dom in Lübeck. Mit 17 Abbildungen und Karten im Text, 16 Tafeln und einer Karte in Lithographie. Nr. 487.

— **von Österreich-Ungarn** von Dr. Alfred Grund, Professor an der Universität Berlin. Mit 10 Textillustrationen und 1 Karte. Nr. 244.

— **der Rheinprovinz** von Dr. B. Steinecke, Direktor des Realgymnasiums in Essen. Mit 9 Abb., 3 Kärtchen und 1 Karte. Nr. 308.

— **des Europäischen Rußlands** nebst Finnlands von Dr. Alfred Philippson, ord. Prof. der Geographie an der Universität Halle a. S. Mit 9 Abbildungen, 7 Textkarten und einer lithographischen Karte. Nr. 359.

— **des Königreichs Sachsen** von Dr. J. Zemmrich, Oberlehrer am Realgymnasium in Plauen. Mit 12 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 258.

— **der Schweiz** von Professor Dr. H. Walser in Bern. Mit 16 Abbildungen und einer Karte. Nr. 398.

— **von Skandinavien** (Schweden, Norwegen und Dänemark) von Kreisschulinspektor Heinrich Kerp in Kreuzburg. Mit 11 Abbildungen und 1 Karte. Nr. 202.

— **der Vereinigten Staaten von Nordamerika** von Prof. Heinrich Fischer, Oberlehrer am Luisenstädtischen Realgymnasium in Berlin. Mit Karten, Figuren im Text und Tafeln. 2 Bändchen. Nr. 381, 382.

— **des Königreichs Württemberg** von Dr. Kurt Hassert, Professor an der Handelshochschule in Köln. Mit 16 Vollbildern und 1 Karte. Nr. 157.

Die deutschen Kolonien I: Togo und Kamerun von Prof. Dr. Karl Dove in Göttingen. Mit 16 Tafeln und einer lithogr. Karte. Nr. 441.

Landes- und Volkskunde Palästinas von Privatdozent Dr. G. Hölscher in Halle a. S. Mit 8 Vollbildern und einer Karte. Nr. 345.

Völkerkunde von Dr. Michael Haberlandt, Privatdozent an der Universität Wien. Mit 56 Abbildungen. Nr. 73.

Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo, F. Sauter, Professor am Realgymnasium in Ulm und Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin, neu bearbeitet von Dr. M. Groll, Kartograph in Berlin. Mit 71 Abbildungen. Nr. 80.

Mathematische u. astronomische Bibliothek.

Geschichte der Mathematik von Dr. A. Sturm, Professor am Obergymnasium in Seitenstetten. Nr. 226.

Arithmetik und Algebra von Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 47.

Beispielsammlung zur Arithmetik und Algebra von Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.

Algebraische Kurven von Eugen Beutel, Oberreallehrer in Balhingen-Enz. I: Kurvendiskussion. Mit 57 Figuren im Text. Nr. 435.

Determinanten von Paul B. Fischer, Oberlehrer an der Oberrealschule zu Groß-Lichterfelde. Nr. 402.

Ebene Geometrie mit 110 zweifarb. Figuren von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Nr. 41.

Darstellende Geometrie I mit 110 Figuren von Dr. Rob. Haußner, Prof. an der Universität Jena. Nr. 142.

— II. Mit 40 Figuren. Nr. 143.

Ebene und sphärische Trigonometrie mit 70 Fig. von Dr. Gerhard Hessenberg, Professor an der Landwirtschaftl. Akademie Bonn-Poppelsdorf. Nr. 99.

Stereometrie mit 66 Figuren von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Nr. 97.

Niedere Analysis mit 6 Fig. von Prof. Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Nr. 58.

Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 81.

Fünfstellige Logarithmen von Professor Aug. Adler, Direktor der k. k. Staatsoberrealschule in Wien. Nr. 428.

Analytische Geometrie der Ebene mit 57 Figuren von Prof. Dr. M. Simon in Straßburg. Nr. 65.

Aufgabensammlung zur analytischen Geometrie der Ebene mit 82 Fig. von O. Th. Bürklen, Professor am Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Nr. 256.

Analytische Geometrie des Raumes mit 28 Abbildungen von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Nr. 89.

Aufgabensammlung zur analytischen Geometrie des Raumes mit 8 Fig. von O. Th. Bürklen, Prof. am Realgymnasium in Schwäb.-Gmünd. Nr. 309.

Höhere Analysis von Dr. Friedrich Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. I: Differentialrechnung mit 68 Figuren. Nr. 87.

— II: Integralrechnung mit 89 Figuren. Nr. 88.

Repetitorium und Aufgabensammlung zur Differentialrechnung mit 46 Fig. von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Nr. 146.

Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung mit 52 Fig. von Dr. Friedr. Junker, Prof. am Karlsgymnasium in Stuttgart. Nr. 147.

Projektive Geometrie in synthetischer Behandlung mit 91 Fig. von Dr. K. Doehlemann, Prof. an der Universität München. Nr. 72.

Mathematische Formelsammlung und Repetitorium der Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze der Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen und sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie der Ebene und des Raumes, der Differential- und Integralrechnung von O. Th. Bürklen, Prof. am Kgl. Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 18 Figuren. Nr. 51.

Versicherungsmathematik von Dr. Alfred Loewy, Prof. an der Universität Freiburg i. Br. Nr. 180.

Geometrisches Zeichnen von H. Becker, neubearbeitet von Prof. J. Vonderlinn, Direktor der Kgl. Baugewerkschule zu Münster i. W. Mit 290 Figuren und 23 Tafeln im Text. Nr. 58.

Vektoranalysis von Dr. Siegfr. Valentiner, Privatdozent für Physik an der Universität Berlin. Mit 11 Figuren. Nr. 354.

Astrophysik. Die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, neu bearbeitet von Dr. H. Ludendorff in Potsdam. Mit 15 Abbildungen. Nr. 91.

Astronomie. Größe, Bewegung und Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neubearb. von Dr. Herm. Kobold, Prof. an der Universität Kiel. I: Das Planetensystem. Mit 33 Abbildungen. Nr. 11.

Astronomische Geographie mit 52 Figuren von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Techn. Hochschule in München. Nr. 92.

Ausgleichungsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate mit 15 Fig. und 2 Tafeln von Wilh. Weitbrecht, Professor der Geodäsie in Stuttgart. Nr. 302.

Vermessungskunde von Dipl.-Ing. P. Werkmeister, Oberlehrer an der Kaiserl. Technischen Schule in Straßburg i. E. I: Feldmessen und Nivellieren. Mit 146 Abbildungen. Nr. 468.

— II: Der Theodolit. Trigonometrische und barometrische Höhenmessung. Tachymetrie. Mit 109 Abbildungen. Nr. 469.

Nautik. Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde mit 56 Abbildungen von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigationsschule zu Lübeck. Nr. 84.

☞ Gleichzeitig macht die Verlagshandlung auf die „Sammlung Schubert", eine Sammlung mathematischer Lehrbücher, aufmerksam. Ein vollständiges Verzeichnis dieser Sammlung, sowie ein ausführlicher Katalog aller übrigen mathematischen Werke der G. J. Göschenschen Verlagshandlung kann kostenfrei durch jede Buchhandlung bezogen werden.

Naturwissenschaftliche Bibliothek.

Paläontologie und Abstammungslehre von Prof. Dr. Karl Diener in Wien. Mit 9 Abbildungen. Nr. 460.

Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel. Nr. 18.

Urgeschichte der Menschheit von Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Universität Wien. Mit 53 Abbildungen. Nr. 42.

Völkerkunde von Dr. Michael Haberlandt, k. u. k. Kustos der ethnogr. Sammlung des naturhistor. Hofmuseums u. Privatdozent an der Universität Wien. Mit 51 Abbildungen. Nr. 73.

Tierkunde von Dr. Franz v. Wagner, Prof. an der Universität Graz. Mit 78 Abbildungen. Nr. 60.

Abriß der Biologie der Tiere von Dr. Heinrich Simroth, Professor an der Universität Leipzig. Nr. 131.

Tiergeographie von Dr. Arnold Jacobi, Prof. der Zoologie an der Kgl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten. Nr. 218.

Das Tierreich. I: **Säugetiere**, von Oberstudienrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbildungen. Nr. 282.

— III: **Reptilien und Amphibien**, von Dr. Franz Werner, Privatdozent an der Universität Wien. Mit 48 Abbildungen. Nr. 383.

— IV: **Fische**, von Dr. Max Rauther, Privatdozent der Zoologie an der Universität Gießen. Mit 37 Abbildungen. Nr. 356.

— VI: **Die wirbellosen Tiere**, von Dr. Ludwig Böhmig, Prof. der Zoologie an der Universität Graz. I: Urtiere, Schwämme, Nesseltiere, Rippenquallen und Würmer. Mit 74 Figuren. Nr. 439.

Entwicklungsgeschichte der Tiere von Dr. Johs. Meisenheimer, Professor der Zoologie an der Universität Marburg. I: Furchung, Primitivanlagen, Larven, Formbildung, Embryonalhüllen. Mit 48 Fig. Nr. 378.

— II: Organbildung. Mit 46 Figuren. Nr. 379.

Schmarotzer und Schmarotzertum in der Tierwelt. Erste Einführung in die tierische Schmarotzerkunde von Dr. Franz v. Wagner, Professor an der Universität Graz. Mit 67 Abbildungen. Nr. 151.

Geschichte der Zoologie von Dr. Rud. Burckhardt, weil. Direktor der Zoologischen Station des Berliner Aquariums in Rovigno (Istrien). Nr. 357.

Die Pflanze, ihr Bau und ihr Leben von Professor Dr. E. Dennert in Godesberg. Mit 96 Abbildungen. Nr. 44.

Das Pflanzenreich. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau und Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Fig. Nr. 122.

Die Stämme des Pflanzenreichs von Privatdoz. Dr. Rob. Pilger, Kustos am Kgl. Botanischen Garten in Berlin-Dahlem. Mit 22 Abbildungen. Nr. 485.

Pflanzenbiologie von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbildungen. Nr. 127.

Pflanzengeographie von Prof. Dr. Ludwig Diels, Privatdoz. an der Univers. Berlin. Nr. 389.

Morphologie, Anatomie und Physiologie der Pflanzen von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbildungen. Nr. 141.

Die Pflanzenwelt der Gewässer von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbildungen. Nr. 158.

Exkursionsflora von Deutschland zum Bestimmen der häufigeren in Deutschland wildwachsenden Pflanzen von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. 2 Teile. Mit 100 Abbildungen. Nr. 268, 269.

Die Nadelhölzer von Prof. Dr. F. W. Neger in Tharandt. Mit 85 Abbildungen, 5 Tabellen und 3 Karten. Nr. 355.

Nutzpflanzen von Prof. Dr. J. Behrens, Vorst. der Großh. landwirtschaftl. Versuchsanst. Augustenberg. Mit 53 Figuren. Nr. 123.

Das System der Blütenpflanzen mit Ausschluß der Gymnospermen von Dr. R. Pilger, Assistent am Kgl. Botanischen Garten in Berlin-Dahlem. Mit 81 Figuren. Nr. 393.

Pflanzenkrankheiten von Dr. Werner Friedrich Bruck in Gießen. Mit 1 farb. Tafel und 45 Abbildungen. Nr. 310.

Mineralogie von Dr. R. Brauns, Professor an d. Universität Bonn. Mit 182 Abbildungen. Nr. 29.

Geologie in kurzem Auszug für Schulen und zur Selbstbelehrung zusammengestellt von Prof. Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbildungen und 4 Tafeln mit 51 Figuren. Nr. 13.

Paläontologie von Dr. Rud. Hoernes, Professor an der Universität Graz. Mit 87 Abbildungen. Nr. 95.

Petrographie von Dr. W. Bruhns, Professor an der Kgl. Bergakademie Clausthal. Mit 15 Abbildungen. Nr. 178.

Kristallographie von Dr. W. Bruhns, Prof. an der Kgl. Bergakademie Clausthal. Mit 190 Abbildungen. Nr. 210.

Geschichte der Physik von A. Kistner, Prof. an der Großh. Realschule zu Sinsheim a. E. I: Die Physik bis Newton. Mit 13 Figuren. Nr. 293.

— II: Die Physik von Newton bis zur Gegenwart. Mit 3 Figuren. Nr. 294.

Theoretische Physik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. der Physik an der Technischen Hochschule in Wien. I. Teil: Mechanik und Akustik. Mit 19 Abbildungen. Nr. 76.

— II. Teil: Licht und Wärme. Mit 47 Abbildungen. Nr. 77.

— III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Mit 33 Abbildungen. Nr. 78.

— IV. Teil: Elektromagnetische Lichttheorie und Elektronik. Mit 21 Figuren. Nr. 374.

Radioaktivität von Wilh. Frommel. Mit 18 Figuren. Nr. 317.

Physikalische Messungsmethoden von Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Figuren. Nr. 301.

Physikalische Aufgabensammlung von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Mit den Resultaten. Nr. 243.

Physikalische Formelsammlung von G. Mahler, Professor am Gymnasium in Ulm. Nr. 136.

Physikalisch-Chemische Rechenaufgaben von Prof. Dr. R. Abegg und Privatdozent Dr. O. Sackur, beide an der Universität Breslau. Nr. 445.

Vektoranalysis von Dr. Siegfr. Valentiner, Privatdozent für Physik an der Universität Berlin. Mit 11 Figuren. Nr. 354.

Geschichte der Chemie von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart. I: Von den ältesten Zeiten bis zur Verbrennungstheorie von Lavoisier. Nr. 264.

— II: Von Lavoisier bis zur Gegenwart. Nr. 265.

Anorganische Chemie von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 37.

Metalloide (Anorganische Chemie I. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.

Metalle (Anorganische Chemie II. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 213.

Organische Chemie von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 38.

Chemie der Kohlenstoffverbindungen von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II: Aliphatische Verbindungen. 2 Teile. Nr. 191, 192.

Chemie der Kohlenstoffverbindungen von Dr. Hugo Bauer. III: Karbocyklische Verbindungen. Nr. 193.

— IV: Heterocyklische Verbindungen. Nr. 194.

Analytische Chemie von Dr. Johannes Hoppe. I: Theorie und Gang der Analyse. Nr. 247.

— II: Reaktion der Metalloide und Metalle. Nr. 248.

Maßanalyse von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Mit 14 Fig. Nr. 221.

Technisch-Chemische Analyse von Dr. G. Lunge, Prof. an der Eidgen. Polytechn. Schule in Zürich. Mit 16 Abbildungen. Nr. 195.

Stereochemie v. Dr. E. Wedekind, Prof. a. d. Univ. Tübingen. Mit 34 Abbildungen. Nr. 201.

Allgemeine und physikalische Chemie von Dr. Max Rudolphi, Professor an der Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Figuren. Nr. 71.

Elektrochemie von Dr. Heinrich Danneel in Friedrichshagen. I. Teil: Theoretische Elektrochemie und ihre physikal.-chemischen Grundlagen. Mit 18 Figuren. Nr. 252.

— II: Experimentelle Elektrochemie, Meßmethoden, Leitfähigkeit, Lösungen. Mit 26 Figuren. Nr. 253.

Toxikologische Chemie von Privatdozent Dr. E. Mannheim in Bonn. Mit 6 Abbildungen. Nr. 465.

Agrikulturchemie. I: Pflanzenernährung von Dr. Karl Grauer. Nr. 329.

Das agrikulturchemische Kontrollwesen v. Dr. Paul Krische in Göttingen. Nr. 304.

Agrikulturchemische Untersuchungsmethoden von Prof. Dr. Emil Haselhoff, Vorsteher der landwirtschaftlichen Versuchsstation in Marburg in H. Nr. 470.

Physiologische Chemie von Dr. med. A. Legahn in Berlin. I: Assimilation. Mit 2 Tafeln. Nr. 240.

— II: Dissimilation. Mit einer Tafel. Nr. 241.

Meteorologie von Dr. W. Trabert, Prof. an der Universität Innsbruck. Mit 49 Abbildungen und 7 Tafeln. Nr. 54.

Erdmagnetismus, Erdstrom und Polarlicht von Dr. A. Nippoldt jr., Mitglied d. Kgl. Preuß. Meteorol. Instituts zu Potsdam. Mit 14 Abbild. u. 3 Taf. Nr. 175.

Astronomie. Größe, Bewegung und Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neu bearbeitet von Dr. Herm. Kobold, Prof. an der Univ. Kiel. I: Das Planetensystem. Mit 33 Abbildungen. Nr. 11.

Astrophysik. Die Beschaffenheit der Himmelskörper von Prof. Dr. Walter F. Wislicenus. Neu bearb. v. Dr. H. Ludendorff, Potsdam. Mit 15 Abbildungen. Nr. 91.

Astronomische Geographie von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Techn. Hochschule in München. Mit 52 Abbildungen. Nr. 92.

Physische Geographie von Dr. Siegm. Günther, Prof. an der Königl. Techn. Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen. Nr. 26.

Physische Meereskunde von Prof. Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 39 Abbildungen im Text und 8 Tafeln. Nr. 112.

Klimakunde I: Allgemeine Klimalehre von Prof. Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Taf. u. 2 Fig. Nr. 114.

Paläoklimatologie von Dr. Wilh. R. Eckardt in Aachen. Nr. 482.

Bibliothek der Physik.

Siehe unter Naturwissenschaften.

Bibliothek der Chemie.

Siehe unter Naturwissenschaften und Technologie.

Bibliothek der Technologie.

Chemische Technologie.

Allgemeine chemische Technologie v. Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.

Die Fette und Öle sowie die **Seifen- und Kerzenfabrikation** und die **Harze, Lacke, Firnisse** mit ihren wichtigsten Hilfsstoffen von Dr. Karl Braun. I: Einführung in die Chemie, Besprechung einiger Salze und der Fette und Öle. Nr. 335.

— II: Die Seifenfabrikation, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation. Mit 25 Abbildungen. Nr. 336.

— III: Harze, Lacke, Firnisse. Nr. 337.

Ätherische Öle und Riechstoffe von Dr. F. Rochussen in Miltitz. Mit 9 Abbildungen. Nr. 446.

Die Explosivstoffe. Einführung in die Chemie der explosiven Vorgänge von Dr. H. Brunswig in Neubabelsberg. Mit 16 Abbildungen. Nr. 333.

Brauereiwesen I: **Mälzerei** von Dr. Paul Dreverhoff, Direktor der Brauer- und Mälzerschule in Grimma. Mit 16 Abbildungen. Nr. 303.

Das Wasser und seine Verwendung in Industrie und Gewerbe von Dipl.-Ing. Dr. Ernst Leher. Mit 15 Abbildungen. Nr. 261.

Wasser und Abwässer. Ihre Zusammensetzung, Beurteilung und Untersuchung von Prof. Dr. Emil Haselhoff, Vorsteher der landwirtschaftlichen Versuchsstation in Marburg in Hessen. Nr. 473.

Zündwaren von Direktor Dr. Alfons Bujard, Vorstand des Städt. Chemisch. Laboratoriums in Stuttgart. Nr. 109.

Anorganische chemische Industrie von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. I: Die Leblancsodaindustrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Tafeln. Nr. 205.

— II: Salinenwesen, Kalisalze, Düngerindustrie und Verwandtes. Mit 6 Tafeln. Nr. 206.

— III: Anorganische Chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.

Metallurgie von Dr. Aug. Geitz in München. 2 Bde. Mit 21 Fig. Nr. 313, 314.

Elektrometallurgie von Reg.-R. Dr. Fr. Regelsberger in Steglitz-Berlin. Mit 16 Figuren. Nr. 110.

Die Industrie der Silikate, der künstlichen Bausteine und des Mörtels von Dr. Gustav Rauter. I: Glas- und keramische Industrie. Mit 12 Taf. Nr. 233.

— II: Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels. Mit 12 Tafeln. Nr. 234.

Die Teerfarbstoffe mit besonderer Berücksichtigung der synthetischen Methoden von Dr. Hans Bucherer, Prof. a. d. Kgl. Techn. Hochschule Dresden. Nr. 214.

Mechanische Technologie.

Mechanische Technologie von Geh. Hofrat Prof. A. Lüdicke in Braunschweig. 2 Bde. Nr. 340, 341.

Textil-Industrie I: Spinnerei und Zwirnerei von Prof. Max Gürtler, Geh. Regierungsrat im Königl. Landesgewerbeamt zu Berlin. Mit 39 Fig. Nr. 184.

— **II:** Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Geh. Regierungsrat im Königl. Landesgewerbeamt zu Berlin. Mit 29 Figuren. Nr. 185.

— **III:** Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textil-Industrie in Krefeld. Mit 28 Figuren. Nr. 186.

Die Materialien des Maschinenbaues und der Elektrotechnik von Ingenieur Prof. Herm. Wilda in Bremen. Mit 3 Abbildungen. Nr. 476.

Das Holz. Aufbau, Eigenschaften und Verwendung, von Prof. Herm. Wilda in Bremen. Mit 33 Abbildungen. Nr. 459.

Das autogene Schweiß- und Schneidverfahren von Ingenieur Hans Niese in Kiel. Mit 80 Figuren. Nr. 499.

Bibliothek der Ingenieurwissenschaften.

Das Rechnen in der Technik u. seine Hilfsmittel (Rechenschieber, Rechentafeln, Rechenmaschinen usw.) von Ingenieur Joh. Eugen Mayer in Karlsruhe i. B. Mit 80 Abb. Nr. 405.

Materialprüfungswesen. Einführung in die moderne Technik der Materialprüfung von K. Memmler, Diplom-Ingenieur, ständ. Mitarbeiter am Kgl. Materialprüfungsamte zu Groß-Lichterfelde. **I:** Materialeigenschaften. — Festigkeitsversuche. — Hilfsmittel für Festigkeitsversuche. Mit 58 Figuren. Nr. 311.

— **II:** Metallprüfung und Prüfung von Hilfsmaterialien des Maschinenbaues. — Baumaterialprüfung. — Papierprüfung. — Schmiermittelprüfung. — Einiges über Metallographie. Mit 31 Figuren. Nr. 312.

Metallographie. Kurze, gemeinfaßliche Darstellung der Lehre von den Metallen und ihren Legierungen, unter besonderer Berücksichtigung der Metallmikroskopie von Prof. E. Heyn und Prof. O. Bauer am Kgl. Materialprüfungsamt (Groß-Lichterfelde) der Kgl. Technischen Hochschule zu Berlin. **I:** Allgemeiner Teil. Mit 45 Abbildungen im Text und 5 Lichtbildern auf 3 Tafeln. Nr. 432.

— **II:** Spezieller Teil. Mit 49 Abbildungen im Text und 37 Lichtbildern auf 19 Tafeln. Nr. 433.

Statik. I: Die Grundlehren der Statik starrer Körper von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. Mit 82 Figuren. Nr. 178.

— **II:** Angewandte Statik. Mit 61 Figuren. Nr. 179.

Festigkeitslehre von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. Mit 56 Figuren. Nr. 288.

Aufgabensammlung zur Festigkeitslehre mit Lösungen von R. Haren, Diplom-Ingenieur in Mannheim. Mit 42 Figuren. Nr. 491.

Hydraulik v. W. Hauber, Diplom-Ingenieur in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 397.

Geometrisches Zeichnen von H. Becker, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule in Magdeburg, neubearbeitet von Professor J. Bonderlinn in Münster. Mit 290 Figuren und 28 Tafeln im Text. Nr. 58.

Schattenkonstruktionen von Prof. J. Bonderlinn in Münster. Mit 114 Fig. Nr. 236.

Parallelperspektive. Rechtwinklige und schiefwinklige Axonometrie von Prof. J. Bonderlinn in Münster. Mit 121 Figuren. Nr. 260.

Zentral-Perspektive von Architekt Hans Freyberger, neubearbeitet von Prof. J. Bonderlinn, Dir. d. Kgl. Baugewerkschule, Münster i. W. Mit 132 Figuren. Nr. 57.

Technisches Wörterbuch, enthaltend die wichtigsten Ausdrücke des Maschinenbaues, Schiffbaues und der Elektrotechnik von Erich Krebs in Berlin.
I. Teil: Deutsch-Englisch. Nr. 395.
— II. Teil: Englisch-Deutsch. Nr. 396.
— III. Teil: Deutsch-Französisch. Nr. 453.
— IV. Teil: Französisch-Deutsch. Nr. 454.

Elektrotechnik. Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Herrmann, Professor an der Königlich Technischen Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. Mit 42 Fig. u. 10 Tafeln. Nr. 196.
— II: Die Gleichstromtechnik. Mit 103 Figuren und 16 Tafeln. Nr. 197.
— III: Die Wechselstromtechnik. Mit 126 Fig. u. 16 Taf. Nr. 198.

Die elektrischen Meßinstrumente. Darstellung der Wirkungsweise der gebräuchlichsten Meßinstrumente der Elektrotechnik und kurze Beschreibung ihres Aufbaues von J. Herrmann, Prof. an der Königl. Techn. Hochschule Stuttgart. Mit 195 Fig. Nr. 477.

Radioaktivität von Chemiker Wilh. Frommel. Mit 18 Abbildungen. Nr. 317.

Die Gleichstrommaschine von C. Kinzbrunner, Ingenieur u. Dozent für Elektrotechnik a. d. Municipal School of Technology in Manchester. Mit 78 Fig. Nr. 257.

Ströme und Spannungen in Starkstromnetzen von Diplom-Elektroingenieur Josef Herzog in Budapest u. Prof. Feldmann in Delft. Mit 68 Fig. Nr. 456.

Die elektrische Telegraphie von Dr. Ludwig Rellstab. Mit 19 Figuren. Nr. 172.

Das Fernsprechwesen v. Dr. Ludw. Rellstab in Berlin. Mit 47 Fig. u. 1 Taf. Nr. 155.

Vermessungskunde von Dipl.-Ing. Oberlehrer P. Werkmeister. 2 Bändchen. Mit 255 Abbildungen. Nr. 468, 469.

Maurer- u. Steinhauerarbeiten von Prof. Dr. phil. u. Dr.-Ing. Eduard Schmitt in Darmstadt. 3 Bändchen. Mit vielen Abbildungen. Nr. 419—421.

Zimmerarbeiten von Carl Opitz, Oberlehrer an der Kais. Technischen Schule in Straßburg i. E. I: Allgemeines, Balkenlagen, Zwischendecken und Deckenbildungen, hölzerne Fußböden, Fachwerkswände, Hänge- und Sprengewerke. Mit 169 Abbildungen. Nr. 489.
— II: Dächer, Wandbekleidungen, Simsschalungen, Block-, Bohlen- und Bretterwände, Zäune, Türen, Tore, Tribünen und Baugerüste. Mit 167 Abbildungen. Nr. 490.

Eisenkonstruktionen im Hochbau. Kurzgefaßtes Handbuch mit Beispielen von Ingenieur Karl Schindler in Meißen. Mit 115 Figuren. Nr. 322.

Der Eisenbetonbau von Reg.-Baumeister Karl Rößle in Berlin-Steglitz. Mit 77 Abbildungen. Nr. 349.

Heizung und Lüftung von Ingenieur Johannes Körting, Direktor der Akt.-Ges. Gebrüder Körting in Düsseldorf. I: Das Wesen und die Berechnung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 31 Figuren. Nr. 342.
— II: Die Ausführung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 195 Fig. Nr. 343.

Gas- und Wasserinstallationen mit Einschluß der Abortanlagen von Professor Dr. phil. u. Dr.-Ing. Eduard Schmitt in Darmstadt. Mit 119 Abbild. Nr. 412.

Das Veranschlagen im Hochbau. Kurzgefaßtes Handbuch über das Wesen des Kostenanschlages von Emil Beutinger, Architekt B.D.A., Assistent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit vielen Figuren. Nr. 385.

Bauführung. Kurzgefaßtes Handbuch über das Wesen der Bauführung von Architekt Emil Beutinger, Assistent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit 25 Figuren und 11 Tabellen. Nr. 399.

Die Baukunst des Schulhauses von Prof. Dr.-Ing. Ernst Vetterlein in Darmstadt. I: Das Schulhaus. Mit 88 Abbildungen. Nr. 443.

— II: Die Schulräume. — Die Nebenanlagen. Mit 81 Abbildungen. Nr. 444.

Öffentliche Bade- und Schwimmanstalten von Dr. Karl Wolff, Stadt-Oberbaurat in Hannover. Mit 50 Fig. Nr. 380.

Wasserversorgung der Ortschaften von Dr.-Ing. Rob. Weyrauch, Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart. Mit 85 Figuren. Nr. 5.

Die Kalkulation im Maschinenbau von Ingenieur H. Bethmann, Dozent am Technikum Altenburg. Mit 61 Abbildungen. Nr. 486.

Die Maschinenelemente. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 86 Figuren. Nr. 3.

Metallurgie von Dr. Aug. Geitz, diplom. Chemiker in München. I. II. Mit 21 Figuren. Nr. 313, 314.

Eisenhüttenkunde von A. Krauß, diplomierter Hütteningenieur. I: Das Roheisen. Mit 17 Figuren und 4 Tafeln. Nr. 152.

— II: Das Schmiedeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.

Lötrohrprobierkunde. Qualitative Analyse mit Hilfe des Lötrohres von Dr. Martin Henglein in Freiberg. Mit 10 Figuren. Nr. 483.

Technische Wärmelehre (Thermodynamik) von K. Walther und M. Röttinger, Diplom-Ingenieuren. Mit 54 Figuren. Nr. 242.

Die thermodynamischen Grundlagen der Wärmekraft- und Kältemaschinen von M. Röttinger, Diplom-Ingenieur in Mannheim. Mit 73 Figuren. Nr. 2.

Die Dampfmaschine. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. prakt. Gebrauch v. Friedr. Barth, Obering., Nürnberg. Mit 48 Fig. Nr. 8.

Die Dampfkessel. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. den prakt. Gebrauch v. Friedr. Barth, Obering., Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 9.

Die Gaskraftmaschinen. Kurzgefaßte Darstellung der wichtigsten Gasmaschinen-Bauarten v. Ingenieur Alfred Kirschke in Halle a. S. Mit 55 Figuren. Nr. 316.

Die Dampfturbinen, ihre Wirkungsweise und Konstruktion von Ing. Hermann Wilda, Professor am staatl. Technikum in Bremen. Mit 104 Abb. Nr. 274.

Die zweckmäßigste Betriebskraft von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. I: Einleitung. Dampfkraftanlagen. Verschiedene Kraftmaschinen. Mit 27 Abbildungen. Nr. 224.

— II: Gas-, Wasser- und Wind-Kraftanlagen. Mit 31 Abbildungen. Nr. 225.

— III: Elektromotoren. Betriebskostentabellen. Graphische Darstellungen. Wahl der Betriebskraft. Mit 27 Abbildungen. Nr. 474.

Eisenbahnfahrzeuge von H. Himmenthal, Kgl. Regierungsbaumeister und Oberingenieur in Hannover. I: Die Lokomotiven. Mit 89 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. Nr. 107.

— II: Die Eisenbahnwagen und Bremsen. Mit 56 Abbildungen im Text und 3 Tafeln. Nr. 108.

Die Hebezeuge, ihre Konstruktion und Berechnung von Ingenieur Hermann Wilda, Prof. am staatl. Technikum in Bremen. Mit 399 Abbildungen. Nr. 414.

Pumpen, hydraulische und pneumatische Anlagen. Ein kurzer Überblick von Regierungsbaumeister Rudolf Vogdt, Oberlehrer an der Königl. höheren Maschinenbauschule in Posen. Mit 59 Abbildungen. Nr. 290.

Die landwirtschaftlichen Maschinen von Karl Walther, Diplom-Ingenieur in Mannheim. 3 Bändchen. Mit vielen Abbildungen. Nr. 407—409.

Die Preßluftwerkzeuge von Diplom-Ingenieur P. Ilgis, Oberlehrer an der Kaiserl. Technischen Schule in Straßburg. Mit 82 Figuren. Nr. 493.

Nautik. Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigationsschule zu Lübeck. Mit 56 Abbildungen. Nr. 84.

Bibliothek der Rechts- u. Staatswissenschaften.

Allgemeine Rechtslehre von Dr. Th. Sternberg, Privatdozent an der Univers. Lausanne. I: Die Methode. Nr. 169.

— II: Das System. Nr. 170.

Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches. Erstes Buch: Allgemeiner Teil. I: Einleitung — Lehre von den Personen und von den Sachen von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 447.

— — II: Erwerb und Verlust, Geltendmachung und Schutz der Rechte von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 448.

— **Zweites Buch:** Schuldrecht. I. Abteilung: Allgemeine Lehren von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 323.

— — II. Abteilung: Die einzelnen Schuldverhältnisse von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 324.

— **Drittes Buch:** Sachenrecht von Dr. F. Kretzschmar, Oberlandesgerichtsrat in Dresden. I: Allgemeine Lehren. Besitz und Eigentum. Nr. 480.

— — II: Begrenzte Rechte. Nr. 481.

— **Viertes Buch:** Familienrecht von Dr. Heinrich Titze, Professor an der Univ. Göttingen. Nr. 305.

Deutsches Handelsrecht von Prof. Dr. Karl Lehmann in Rostock. 2 Bändchen. Nr. 457, 458.

Das deutsche Seerecht von Dr. Otto Brandis, Oberlandesgerichtsrat in Hamburg. 2 Bände. Nr. 386, 387.

Postrecht von Dr. Alfred Wolcke, Postinspektor in Bonn. Nr. 425.

Allgemeine Staatslehre von Dr. Hermann Rehm, Prof. an der Universität Straßburg i. E. Nr. 358.

Allgemeines Staatsrecht von Dr. Julius Hatschek, Prof. an der Universität Göttingen. 3 Bändchen. Nr. 415—417.

Preußisches Staatsrecht von Dr. Fritz Stier-Somlo, Prof. an der Univers. Bonn. 2 Teile. Nr. 298, 299.

Deutsches Zivilprozeßrecht von Professor Dr. Wilhelm Kisch in Straßburg i. E. 3 Bände. Nr. 428—430.

Kirchenrecht von Dr. Emil Sehling, ord. Prof. der Rechte in Erlangen. Nr. 377.

Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und gewerblichen Schöpfungen, mit besonderer Berücksichtigung der internationalen Verträge von Dr. Gustav Rauter, Patentanwalt in Charlottenburg. Nr. 263.

Der internationale gewerbliche Rechtsschutz von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 271.

Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst, das Verlagsrecht und das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie von Staatsanwalt Dr. J. Schlittgen in Chemnitz. Nr. 361.

Das Warenzeichenrecht. Nach dem Gesetz zum Schutz der Warenbezeichnungen vom 12. Mai 1894 von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamtes zu Berlin. Nr. 360.

Der unlautere Wettbewerb von Rechtsanwalt Dr. Martin Wassermann in Hamburg. Nr. 339.

Deutsches Kolonialrecht von Dr. H. Edler v. Hoffmann, Professor an der Kgl. Akademie Posen. Nr. 318.

Militärstrafrecht von Dr. Max Ernst Mayer, Prof. an der Universität Straßburg i. E. 2 Bände. Nr. 371, 372.

Deutsche Wehrverfassung von Kriegsgerichtsrat Carl Endres i. Würzburg. Nr. 401.

Forensische Psychiatrie von Prof. Dr. W. Weygandt, Direktor der Irrenanstalt Friedrichsberg in Hamburg. 2 Bändchen. Nr. 410 u. 411.

Volkswirtschaftliche Bibliothek.

Volkswirtschaftslehre von Dr. Carl Johs. Fuchs, Professor an der Universität Tübingen. Nr. 133.

Volkswirtschaftspolitik von Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 177.

Gewerbewesen von Dr. Werner Sombart, Professor an der Handelshochschule Berlin. 2 Bände. Nr. 203, 204.

Das Handelswesen von Dr. Wilh. Lexis, Professor an der Universität Göttingen. I: Das Handelspersonal und der Warenhandel. Nr. 296.

— II. Die Effektenbörse und die innere Handelspolitik. Nr. 297.

Auswärtige Handelspolitik von Dr. Heinrich Sieveking, Professor an der Universität Zürich. Nr. 245.

Das Versicherungswesen von Dr. jur. Paul Moldenhauer, Professor der Versicherungswissenschaft an der Handelshochschule Köln. Nr. 262.

Versicherungsmathematik von Dr. Alfred Loewy, Professor an der Universität Freiburg i. B. Nr. 180.

Die gewerbliche Arbeiterfrage von Dr. Werner Sombart, Professor an der Handelshochschule Berlin. Nr. 209.

Die Arbeiterversicherung von Professor Dr. Alfred Manes in Berlin. Nr. 267.

Finanzwissenschaft von Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. I. Allgemeiner Teil. Nr. 148.

— II. Besonderer Teil (Steuerlehre). Nr. 391.

Die Steuersysteme des Auslandes von Geh. Oberfinanzrat O. Schwarz in Berlin. Nr. 426.

Die Entwicklung der Reichsfinanzen von Präsident Dr. R. van der Borght in Berlin. Nr. 427.

Die Finanzsysteme der Großmächte. (Internat. Staats- u. Gemeinde-Finanzwesen.) Von O. Schwarz, Geh. Oberfinanzrat, Berlin. 2 Bdch. Nr. 450, 451.

Soziologie von Prof. Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 101.

Die Entwicklung der sozialen Frage von Prof. Dr. Ferd. Tönnies in Eutin. Nr. 353.

Armenwesen und Armenfürsorge. Einführung in die soziale Hilfsarbeit von Dr. Adolf Weber, Professor an der Handelshochschule in Köln. Nr. 346.

Die Wohnungsfrage von Dr. L. Pohle, Professor der Staatswissenschaften zu Frankfurt a. M. I: Das Wohnungswesen in der modernen Stadt. Nr. 495.

— II: Die städtische Wohnungs- und Bodenpolitik. Nr. 496.

Das Genossenschaftswesen in Deutschland von Dr. Otto Lindecke, Sekretär des Hauptverbandes deutscher gewerblicher Genossenschaften. Nr. 384.

Theologische und religionswissenschaftliche Bibliothek.

Die Entstehung des Alten Testaments von Lic. Dr. W. Staerk, Professor an der Universität in Jena. Nr. 272.

Alttestamentliche Religionsgeschichte von D. Dr. Max Löhr, Professor an der Universität Breslau. Nr. 292.

Geschichte Israels bis auf die griechische Zeit von Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 231.

Landes- u. Volkskunde Palästinas von Lic. Dr. Gustav Hölscher in Halle. Mit 8 Vollbildern und 1 Karte. Nr. 345.

Die Entstehung d. Neuen Testaments v. Prf. Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 285.

Die Entwicklung der christlichen Religion innerhalb des Neuen Testaments von Prof. Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 388.

Neutestamentliche Zeitgeschichte von Lic. Dr. W. Staerk, Professor an der Universität in Jena. I: Der historische u. kulturgeschichtliche Hintergrund des Urchristentums. Nr. 325.

— II: Die Religion des Judentums im Zeitalter des Hellenismus und der Römerherrschaft. Nr. 326.

Die Entstehung des Talmuds von Dr. S. Funk in Boskowitz. Nr. 479.

Abriß der vergleichenden Religionswissenschaft von Prof. Dr. Th. Achelis in Bremen. Nr. 208.

Die Religionen der Naturvölker im Umriß von Dr. Th. Achelis, weiland Professor in Bremen. Nr. 449.

Indische Religionsgeschichte von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.

Buddha von Professor Dr. Edmund Hardy. Nr. 174.

Griechische und römische Mythologie von Dr. Hermann Steuding, Rektor des Gymnasiums in Schneeberg. Nr. 27.

Germanische Mythologie von Dr. E. Mogk, Professor an der Universität Leipzig. Nr. 15.

Die deutsche Heldensage von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Professor an der Universität Münster. Nr. 32.

Pädagogische Bibliothek.

Pädagogik im Grundriß von Professor Dr. W. Rein, Direktor des Pädagogischen Seminars an der Universität in Jena. Nr. 12.

Geschichte der Pädagogik von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.

Schulpraxis. Methodik der Volksschule von Dr. R. Seyfert, Seminardirektor in Zschopau. Nr. 50.

Zeichenschule von Professor K. Kimmich in Ulm. Mit 18 Tafeln in Ton-, Farben- u. Golddruck u. 200 Voll- u. Textbildern. Nr. 89.

Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Prof. am Kgl. Kaiser-Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 14 Abbildungen. Nr. 96.

Geschichte des deutschen Unterrichtswesens von Professor Dr. Friedrich Seiler, Direktor des Königlichen Gymnasiums zu Luckau. I: Von Anfang an bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Nr. 275.

— II: Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart. Nr. 276.

Das deutsche Fortbildungsschulwesen nach seiner geschichtlichen Entwicklung und in seiner gegenwärtigen Gestalt von H. Siercks, Direktor der städt. Fortbildungsschulen in Heide i. Holstein. Nr. 398.

Die deutsche Schule im Auslande von Hans Amrhein, Direktor der deutschen Schule in Lüttich. Nr. 259.

Bibliothek der Kunst.

Stilkunde von Prof. Karl Otto Hartmann in Stuttgart. Mit 7 Vollbildern und 195 Textillustrationen. Nr. 80.

Die Baukunst des Abendlandes von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbildungen. Nr. 74.

Die Plastik des Abendlandes von Dr. Hans Stegmann, Direktor des Bayr. Nationalmuseums in München. Mit 23 Tafeln. Nr. 116.

Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts von A. Heilmeyer in München. Mit 41 Vollbildern auf amerikanischem Kunstdruckpapier. Nr. 321.

Die graphischen Künste v. Carl Kampmann, k. k. Lehrer an der k. k. Graphischen Lehr- u. Versuchsanstalt in Wien. Mit zahlreichen Abbild. u. Beilagen. Nr. 75.

Die Photographie von H. Keßler, Prof. an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Tafeln und 52 Abbildungen. Nr. 94.

Bibliothek der Musik.

Allgemeine Musiklehre von Professor Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

Musikalische Akustik von Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Universität Berlin. Mit 35 Abbildungen. Nr. 21.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von Prof. Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149, 150.

Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung von Professor Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 390.

Fuge. Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben von Professor Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 418.

Instrumentenlehre von Musikdirektor Franz Mayerhoff in Chemnitz. I: Text. II: Notenbeispiele. Nr. 437, 438.

Musikästhetik von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. I. II. Nr. 121, 347.

Musikgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts v. Dr. K. Grunsky i. Stuttgart. Nr. 289.

— **seit Beginn des 19. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. I. II. Nr. 164, 165.

Bibliothek der Land- und Forstwirtschaft.

Bodenkunde von Dr. P. Vageler in Königsberg i. Pr. Nr. 455.

Ackerbau- und Pflanzenbaulehre von Dr. Paul Rippert in Berlin und Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 232.

Landwirtschaftliche Betriebslehre von Ernst Langenbeck in Bochum. Nr. 227.

Allgemeine und spezielle Tierzuchtlehre von Dr. Paul Rippert in Berlin. Nr. 228.

Agrikulturchemie I: Pflanzenernährung von Dr. Karl Grauer. Nr. 329.

Das agrikulturchemische Kontrollwesen v. Dr. Paul Krische in Göttingen. Nr. 304.

Fischerei und Fischzucht von Dr. Karl Eckstein, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 159.

Forstwissenschaft von Dr. Ad. Schwappach, Prof. an der Forstakadem. Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation d. forstlichen Versuchswesens. Nr. 106.

Die Nadelhölzer von Prof. Dr. F. W. Neger in Tharandt. Mit 85 Abbildungen, 5 Tabellen und 3 Karten. Nr. 355.

Handelswissenschaftliche Bibliothek.

Buchführung in einfachen und doppelten Posten von Prof. Robert Stern, Oberlehrer der Öffentlichen Handelslehranstalt und Dozent der Handelshochschule zu Leipzig. Mit Formularen. Nr. 115.

Deutsche Handelskorrespondenz von Prof. Th. de Beaux, Offizier de l'Instruction Publique, Oberlehrer a. D. an der Öffentlichen Handelslehranstalt und Lektor an der Handelshochschule zu Leipzig. Nr. 182.

Französische Handelskorrespondenz von Professor Th. de Beaux, Offizier de l'Instruction Publique, Oberlehrer a. D. an der Öffentlichen Handelslehranstalt und Lektor an der Handelshochschule zu Leipzig. Nr. 183.

Englische Handelskorrespondenz von E. E. Whitfield, M.-A., Oberlehrer an King Edward VII Grammar School in Kings Lynn. Nr. 237.

Italienische Handelskorrespondenz von Professor Alberto de Beaux, Oberlehrer am Königlichen Institut SS. Annunziata zu Florenz. Nr. 219.

Spanische Handelskorrespondenz v. Dr. Alfredo Nadal de Mariezcurrena. Nr. 295.

Russische Handelskorrespondenz von Dr. Th. v. Kawraysky in Leipzig. Nr. 315.

Kaufmännisches Rechnen von Prof. Richard Just, Oberlehrer an d. Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. 3 Bde. Nr. 139, 140, 187.

Warenkunde von Dr. Karl Hassack, Professor an der Wiener Handelsakademie.
I: Unorganische Waren. Mit 40 Abbildungen. Nr. 222.
— **II:** Organische Waren. Mit 36 Abbildungen. Nr. 223.

Drogenkunde von Rich. Dorstewitz in Leipzig und Georg Ottersbach in Hamburg. Nr. 413.

Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind, Professor an der Handelsschule in Köln. Nr. 283.

Technik des Bankwesens von Dr. Walter Conrad in Berlin. Nr. 484.

Das Wechselwesen von Rechtsanwalt Dr. Rudolf Mothes in Leipzig. Nr. 108.

☞ Siehe auch „Volkswirtschaftliche Bibliothek". Ein ausführliches Verzeichnis der außerdem im Verlage der G. J. Göschenschen Verlagshandlung erschienenen handelswissenschaftlichen Werke kann durch jede Buchhandlung kostenfrei bezogen werden.

Militär- und marinewissenschaftliche Bibliothek.

Das moderne Feldgeschütz. I: Die Entwicklung des Feldgeschützes seit Einführung des gezogenen Infanteriegewehrs bis einschließlich der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1850—1890, v. Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 1 Abbild. Nr. 306.

— II: Die Entwicklung des heutigen Feldgeschützes auf Grund der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1890 bis zur Gegenwart, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 11 Abbildungen. Nr. 307.

Die modernen Geschütze der Fußartillerie. I: Vom Auftreten der gezogenen Geschütze bis zur Verwendung des rauchschwachen Pulvers 1850—1890 von Mummenhoff, Major beim Stabe des Fußartillerie-Regiments Generalfeldzeugmeister (Brandenburgisches Nr. 3). Mit 50 Textbildern. Nr. 334.

— II: Die Entwicklung der heutigen Geschütze der Fußartillerie seit Einführung des rauchschwachen Pulvers 1890 bis zur Gegenwart. Mit 38 Textbildern. Nr. 362.

Die Entwicklung der Handfeuerwaffen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und ihr heutiger Stand von G. Wrzodek, Oberleutnant im Inf.-Regt. Freiherr Hiller von Gärtringen (4. Posensches) Nr. 59 u. Assistent der Königl. Gewehrprüfungskommission. Mit 21 Abbildungen. Nr. 366.

Militärstrafrecht von Dr. Max Ernst Mayer, Prof. an der Universität Straßburg i. E. 2 Bände. Nr. 371, 372.

Deutsche Wehrverfassung von Karl Endres, Kriegsgerichtsrat bei dem Generalkommando des Kgl. bayr. II. Armeekorps in Würzburg. Nr. 401.

Geschichte des Kriegswesens von Dr. Emil Daniels in Berlin. I: Das antike Kriegswesen. Nr. 488.

— II: Das mittelalterliche Kriegswesen. Nr. 498.

Die Entwicklung des Kriegsschiffbaues vom Altertum bis zur Neuzeit. I. Teil: Das Zeitalter der Ruderschiffe und der Segelschiffe für die Kriegsführung zur See vom Altertum bis 1840. Von Tjard Schwarz, Geh. Marinebaurat u. Schiffbau-Direktor. Mit 32 Abbildungen. Nr. 471.

Die Seemacht in der deutschen Geschichte von Wirkl. Admiralitätsrat Dr. Ernst von Halle, Prof. an der Universität Berlin. Nr. 370.

Verschiedenes.

Bibliotheks- und Zeitungswesen.

Volksbibliotheken (Bücher- und Lesehallen), ihre Einrichtung und Verwaltung von Emil Jaeschke, Stadtbibliothekar in Elberfeld. Nr. 332.

Das deutsche Zeitungswesen von Dr. Robert Brunhuber. Nr. 400.

Das moderne Zeitungswesen (System der Zeitungslehre) von Dr. Robert Brunhuber. Nr. 320.

Allgemeine Geschichte des Zeitungswesens von Dr. Ludwig Salomon in Jena. Nr. 351.

Hygiene, Medizin und Pharmazie.

Bewegungsspiele von Dr. E. Kohlrausch, Prof. am Kgl. Kaiser-Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 15 Abbildungen. Nr. 96.

Der menschliche Körper, sein Bau und seine Tätigkeiten, von E. Rebmann, Oberschulrat in Karlsruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel. Nr. 18.

Ernährung und Nahrungsmittel von Oberstabsarzt Prof. Dr. Bischoff in Berlin. Mit 4 Figuren. Nr. 464.

Die Infektionskrankheiten und ihre Verhütung von Stabsarzt Dr. W. Hoffmann in Berlin. Mit 12 vom Verfasser gezeichneten Abbildungen und einer Fiebertafel. Nr. 327.

Tropenhygiene von Med.-Rat Prof. Dr. Nocht, Direktor des Institutes für Schiffs- u. Tropenkrankheiten in Hamburg. Nr. 369.

Die Hygiene des Städtebaus von H. Chr. Nußbaum, Prof. an der Techn. Hochschule in Hannover. Mit 30 Abbildungen. Nr. 348.

Die Hygiene des Wohnungswesens von H. Chr. Nußbaum, Prof. an der Techn. Hochschule in Hannover. Mit 20 Abbildungen. Nr. 363.

Gewerbehygiene von Geh. Medizinalrat Dr. Roth in Potsdam. Nr. 350.

Pharmakognosie. Von Apotheker F. Schmitthenner, Assistent am Botan. Institut der Technischen Hochschule Karlsruhe. Nr. 251.

Toxikologische Chemie von Privatdozent Dr. E. Mannheim in Bonn. Mit 6 Abbildungen. Nr. 465.

Drogenkunde von Rich. Dorstewitz in Leipzig u. Georg Ottersbach in Hamburg. Nr. 418.

Photographie.

Die Photographie. Von H. Keßler, Prof. an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Taf. und 52 Abbild. Nr. 94.

Stenographie.

Stenographie nach dem System von F. X. Gabelsberger von Dr. Albert Schramm, Landesamtsassessor in Dresden. Nr. 246.

Die Redeschrift des Gabelsbergerschen Systems von Dr. Albert Schramm, Landesamtsassessor in Dresden. Nr. 368.

Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einig.-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken und einem Anhang von Dr. Amsel, Studienrat des Kadettenkorps in Bensberg. Nr. 86.

Redeschrift. Lehrbuch der Redeschrift des Systems Stolze-Schrey nebst Kürzungsbeispielen, Lesestücken, Schlüssel und einer Anleitung zur Steigerung der stenographischen Fertigkeit von Heinrich Dröse, amtl. bad. Landtagsstenographen in Karlsruhe i. B. Nr. 494.

☞ Weitere Bände sind in Vorbereitung. Neueste Verzeichnisse sind jederzeit unberechnet durch jede Buchhandlung zu beziehen. ☜

STANFORD MUSIC LIBRARY

ML172
M693
ed.2
V.2
MUSC

ML 172 .M693 ed.2 C.1
... Geschichte der alten und m
Stanford University Libraries
3 6105 042 497 201

ML172
M693
ed.2 V.2
247105 MUSC

5 1993